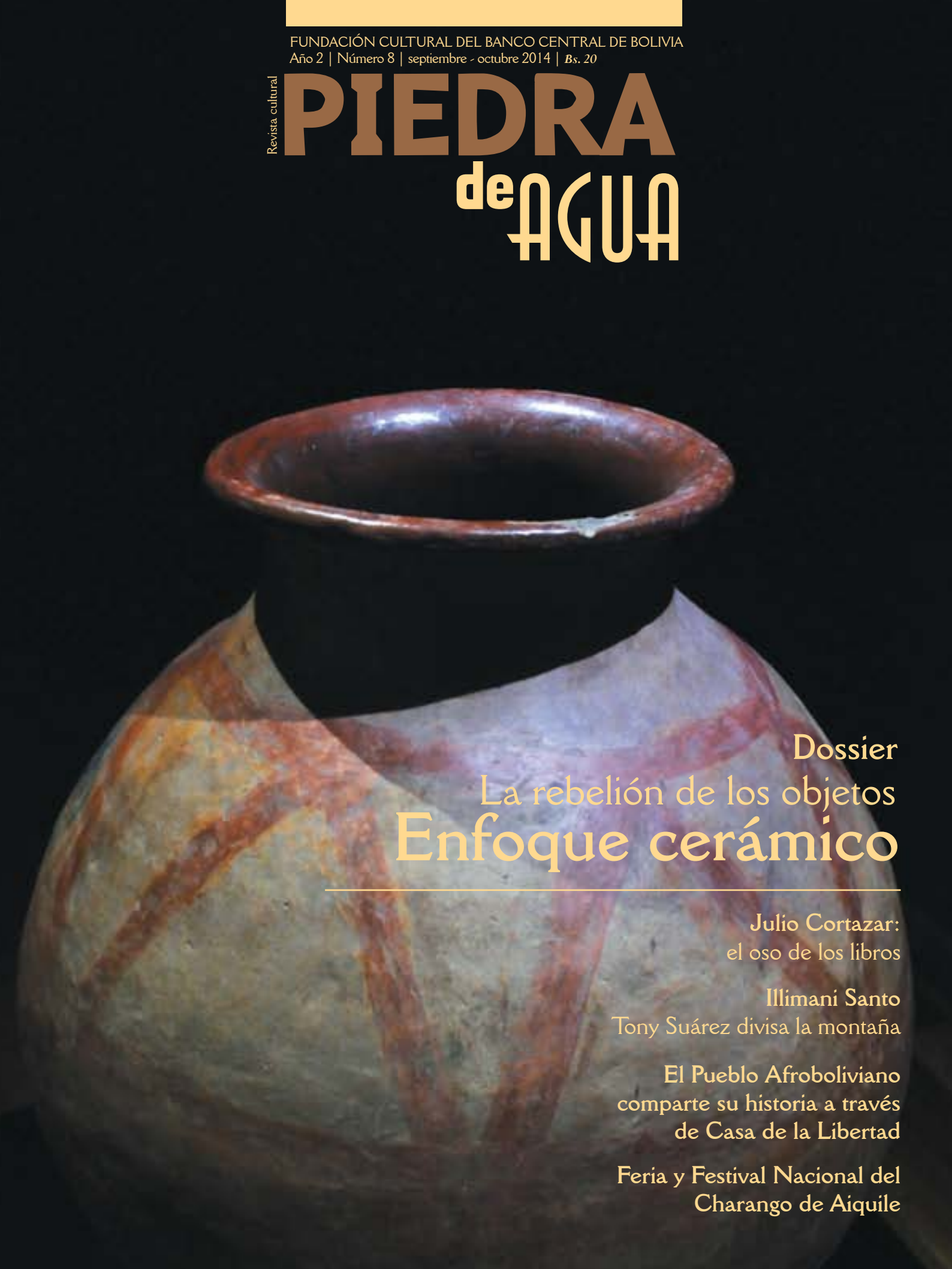
FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA
Año 2 | Número 8 | septiembre - octubre 2014 | Bs. 20

Revista cultural

PIEDRA de AGUA



Dossier
La rebelión de los objetos
Enfoque cerámico

Julio Cortazar:
el oso de los libros

Illimani Santo
Tony Suárez divisa la montaña

El Pueblo Afroboliviano
comparte su historia a través
de Casa de la Libertad

Feria y Festival Nacional del
Charango de Aiquile

Banco Central de Bolivia

Marcelo Zabalaga Estrada
PRESIDENTE a.i.

Abraham Pérez Alandia
VICEPRESIDENTE

Reynaldo Yujra Segales
DIRECTOR

Ronald Polo Rivero
DIRECTOR

Sergio Velarde Vera
DIRECTOR

Alvaro Rodriguez Rojas
DIRECTOR

Wilma Pérez Paputsachis
GERENTE GENERAL a.i.

Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

Homero Carvalho Oliva
PRESIDENTE

Oscar Vega Camacho
CONSEJERO

Orlando Pozo Tapia
CONSEJERO

Cergio Prudencio Bilbao
CONSEJERO

Ramón Rocha Monroy
CONSEJERO

Daniela Guzmán Vargas
SECRETARIA EJECUTIVA

Centros Culturales

Juan Carlos Fernández
DIRECTOR DEL ARCHIVO Y BIBLIOTECA NACIONALES DE BOLIVIA

Mario Linares Urioste
DIRECTOR DE LA CASA DE LA LIBERTAD

Rubén Julio Ruiz Ortiz
DIRECTOR DE LA CASA NACIONAL DE MONEDA

Elvira Espejo Ayca
DIRECTORA DEL MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE

Edgar Arandia Quiroga
DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE

Silvana Vázquez Valdivia
DIRECTORA DEL CENTRO DE LA CULTURAL PLURINACIONAL

Centros Culturales
Fundación Cultural del
Banco Central de Bolivia

Casa Nacional de Moneda
| Potosí
Calle Ayacucho s/n
Telf. 591-2-6222777
www.casanacionaldemoneda.org.bo

Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia
| Sucre
Calle Dalence N° 4
Telf. 591-4-6451481
abnb@entelnet.bo

Casa de la Libertad
| Sucre
Plaza 25 de mayo N° 11
Telf. 591-4-6454200
www.casadelalibertad.org.bo

Centro de la Cultura Plurinacional
| Santa Cruz
Calle René Moreno N° 369
Telf. 591-3 -3356941
santacruz@culturabcb.org.bo

Museo Nacional de Etnografía y Folklore
| La Paz
Calle Ingavi N° 916
Telf. 591-2-2408640
www.musef.org.bo

Museo Nacional de de Etnografía y Folklore Regional Sucre
| Sucre
Calle España N° 74
Telf. 591-4-6455293
www.musef.org.bo

Museo Nacional de Arte
| La Paz
Calle Comercio y Socabaya N° 11
Telf. 591-2-2408600
www.mna.org.bo

Piedra de agua

Editor General: Benjamín Chávez

Comisión Editorial: Homero Carvalho Oliva, Oscar Vega Camacho, Ramón Rocha Monroy.

Diseño y diagramación: Ricardo Flores

Fotografía: David Illanes

Colaboraciones fotográficas: Antonio Suárez, Casa de la Libertad, Musef, José Mercado Peredo.

Portada: Tinaja Yampara (1100 - 1450 D.C.) colección MUSEF | Fotografía David Illanes

Contraportada: Fotografía Antonio Suárez

Ventas & suscripción: Calle Ingavi #1005. Telf/fax: 2408951 – 2408981 | E mail: fundacion@culturalbcb.org.bo

Impresión: Quality S.R.L.

D.L.: 4-3-41-13 P.O.

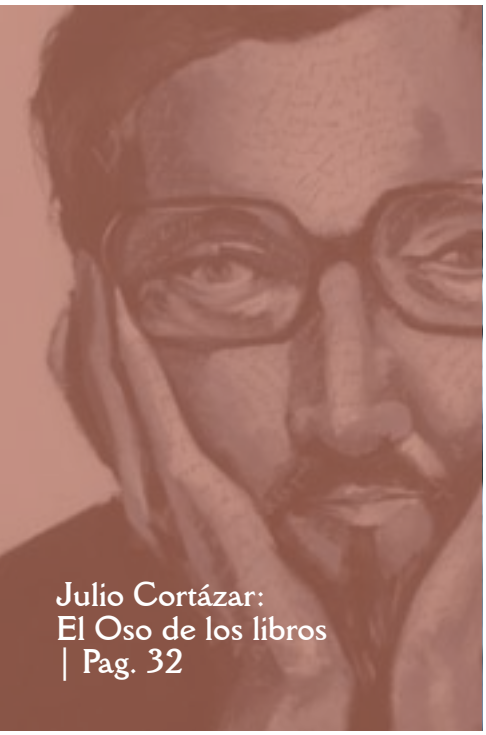
Piedra de agua no necesariamente comparte las opiniones de sus colaboradores, ni mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas.

PIEDRA de AGUA

Revista bimensual de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
Año 2 | número 8 | La Paz, Bolivia
septiembre y octubre de 2014

Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
Calle Ingavi #1005. Telf/fax: 2408951 – 2408981
Casilla postal: 12164
E mail: fundacion@culturalbcb.org.bo
Web: www.fundacioncultural.org.bo

ÍNDICE



Julio Cortázar:
El Oso de los libros
| Pag. 32

Illimani Santo | Pag. 36

Dossier

La rebelión de los objetos: enfoque cerámico 4

Estudiando las prácticas:
producción y uso de cerámica arqueológica 6

Comentario acerca de *Moldeando la vida* 15

Alexander Herrera 18

Andrew Roddrick 22

Olga Gabbelman 27

Jürguen Golte 28

El Pueblo Afroboliviano comparte
su historia a través de Casa de la Libertad 41

Feria y Festival Nacional del
Charango de Aiquile 49

Mirar, oir, leer 56

Editorial

La Reunión Anual de Etnología (RAE - 2014), es la ocasión para detenernos en la colección de cerámica del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), según la cadena de producción. Un nuevo y muy acertado enfoque planteado desde la anterior versión, cuando esta estuvo dedicada al textil. Ahora es el turno de la cerámica, la cual fue minuciosamente analizada con la participación de especialistas nacionales y extranjeros durante los días del evento realizado en La Paz del 18 al 22 de agosto.

Nuestro dossier se ocupa precisamente de ello: *La rebelión de los objetos: enfoque cerámico*, publicando textos de dos especialistas nacionales y entrevistas con cuatro invitados extranjeros que participaron en las jornadas de exposición. Ilustran esas páginas, fotografías de la colección de cerámica del MUSEF.

En la sección de literatura, recordamos el centenario del nacimiento de uno de los más importantes escritores latinoamericanos: Julio Cortázar, cuya originalísima obra es evocada y homenajeada gracias al texto de Homero Carvalho.

Las artes visuales están presentes en este número de *Piedra de agua*, a través de las fotografías que el destacado fotógrafo Tony Suárez hizo al Illimani a lo largo de más de cuatro años, las cuales fueron recientemente plasmadas en su libro *Illimani Santo*. Ofrecemos un recorrido visual por las páginas de ese libro, junto a breves textos de Roberto Valcárcel y Juan Carlos Orihuela.

Fortaleciendo nuestra identidad: El Pueblo Afroboliviano comparte su historia a través de Casa de la Libertad, es el artículo de Verónica Arciénega Guzmán y Martin Miguel Ballivian. Funcionaria de la Casa de la Libertad ella y miembro del colectivo Afroboliviano él, que presentamos en la sección denominada Interculturalidad.

Como queda evidenciado por anteriores entregas de la revista, la gestión cultural es un tema que merece nuestra atención. En esta ocasión, esa sección la ocupa una reseña histórica de las primeras versiones de la Feria y Festival Nacional del Charango de Aiquile que, en los primeros días de noviembre próximo se apresta realizar su trigésima versión.

Mirar, oír, leer, reseña cuatro publicaciones y nos habla del Festival de Cine Documental A cielo Abierto. Luego, ya en el final de la revista, el Muro saluda y felicita al maestro Erasmo Zarzuela por la importante exposición retrospectiva que, durante los meses de octubre y parte de noviembre podrá verse en La Paz.

Comunicamos a nuestros a lectores que el Consejero Roberto Borda cumplió su mandato como Presidente y Consejero de la FCBCB el 22 de septiembre pasado y, a partir del 23 fue designado como Presidente interino el Consejero Homero Carvalho Oliva.

La rebelión de los objetos: enfoque cerámico

Foto: David Illanes

La cerámica como materialidad es un común denominador de muchas sociedades presentes y pasadas a nivel mundial. Además de su aspecto netamente utilitario, como recipiente para cocina, almacenaje, transporte y consumo doméstico, grupal y ceremonial de alimentos y bebidas, la cerámica ha tenido, a lo largo del tiempo, funciones tan variadas como el alumbrado, el sahumado, la ofrenda, la libación y el acompañamiento funerario.

En suma, mediante sus diversas funciones, la cerámica intervino e interviene en muchas de las actividades humanas, y permite un relacionamiento social, vital, con el entorno humano y no humano. Elemento modelado a partir de arcilla, el ceramio sirve a la vez para dar forma a muchos aspectos de la vida de los grupos humanos de este territorio.

Juan Villanueva Criales

Estudiando las prácticas: producción y uso de cerámica arqueológica

Juan Villanueva Criales | Arqueólogo Magister en Antropología

Foto: David Illanes

El uso de perspectivas que cuestionan o matizan, en muchos aspectos, la correlación directa entre estilo cerámico e identidad cultural, para ingresar en los ámbitos de las prácticas de producción, intercambio, y uso de la cerámica, basadas en el concepto de cadena operativa o desde teorías basadas en la práctica, y en la performance de los objetos en su vida social, son propias de un desarrollo teórico post-procesual que se da en el mundo anglosajón desde la década de 1980. Han sido implementadas de modo reciente, y aún escaso, en la arqueología boliviana, y han requerido con frecuencia hacer uso de datos etnográficos y etnoarqueológicos, y de técnicas físicas y químicas de caracterización de materiales arqueológicos o técnicas arqueométricas. A conti-

Foto: Musef

nuación consideraremos brevemente los trabajos que hacen énfasis en la producción cerámica y posteriormente los que tratan las prácticas de uso cerámico.

Un pionero en el estudio de las materias primas desde una perspectiva arqueométrica fue Arellano (1998), con su primera caracterización de antiplásticos de tierras altas mediante difracción de rayos X (DRX). Más recientemente, la aplicación de esta misma técnica aunada con petrografía cerámica ha servido para cuestionar las diferencias entre materiales Pacajes y Carangas del altiplano central (Villanueva, 2013) y el uso de una técnica similar, la Fluorescencia de rayos X (FRX), ha permitido determinar la procedencia del material inkaico de la región de Charazani, en los yungas del norte de La Paz, y asociarla a talleres de la orilla occidental del Titicaca (Alconini, 2013). Esto vincula de modo interesante la investigación arqueológica con la etnohistoria, el trabajo de Murra (1978) sobre olleros de la región del Titicaca es uno de los pocos estudios etnohistóricos en torno a la producción alfarera inkaica. De especial interés han sido los estudios sobre tecnología y organización de la producción cerámica mediante el estudio de talleres

Foto: Musef

alfareros. Los contados casos incluyen la documentación de materiales y técnicas, y consideraciones sobre especialización y organización productiva estacional que hace Rivera (2003) en el sitio Tiwanaku de Ch'iji Jawira; y los trabajos de Gabelmann en Choroqollo, en el valle Central de Cochabamba (2001) y Santa Lucía en el valle Alto (2008), que son importantes por su énfasis en la manufactura alfarera y, en el segundo caso, también de cocción, caracterizada por el manejo de hornos. Esto ha permitido hablar de relaciones de intercambio entre distintos valles para el período Formativo.

En cuanto a las prácticas de uso, el conjunto cerámico de Tiwanaku, por su complejidad morfológica y pictórica, es el más estudiado como recipientes que dan cuenta de prácticas comensales y sociales específicas. Al respecto, el trabajo de Anderson (2008) en el sitio de Piñami en Cochabamba, ha ingresado a consideraciones políticas y de género desde el estudio del utillaje para bebidas en contextos funerarios, y el estudio de Villanueva y Korpisaari (2013) sobre la ofrenda de Pariti, en el lago Titicaca, ha hecho énfasis en aspectos performativos y semióticos de este complejo conjunto cerámico.

> En cuanto a las prácticas de uso, el conjunto cerámico de Tiwanaku, por su complejidad morfológica y pictórica, es el más estudiado como recipientes que dan cuenta de prácticas comensales y sociales específicas

Por otro lado, el análisis cerámico comparativos entre materiales Yavi-Chicha del sur de Bolivia y el norte de Argentina, en base a aspectos más ligados a la práctica de uso de los objetos cerámicos, ha servido a Ávila (2013) para enfatizar la fluidez de las formaciones humanas tardías de los valles del sur del país durante el período de Desarrollos Regionales Tardíos. Paralelamente, la especial atención puesta a variables técnicas y estilísticas en contextos específicos de uso de la cerámica a lo largo de una amplia secuencia de cinco fases, ha permitido a Jaimes (2012) en el estudio de Loma Salvatierra, en Beni, matizar de modo importante la construcción de la cronología de esta región de tierras bajas.

Foto: Musef

Cerámica histórica en Bolivia, una asignatura pendiente

La arqueología histórica en Bolivia es un área en desarrollo. Aunque se han realizado algunos

estudios sobre ciudades, notablemente Santa Cruz la Vieja (Chiavazza, 2009) y a pesar de que varios de los trabajos arqueológicos ya citados, incluyen descripciones someras de material de épocas históricas recuperado en prospecciones, son escasos los trabajos de arqueología histórica que hacen uso explícito de la evidencia cerámica. Más allá de la descripción de cerámica local en el trabajo mencionado de Chiavazza, la excepción es la investigación de Van Buren (1999) en Tarapaya, un asentamiento de élite colonial en Potosí. Al respecto, Van Buren observa que, si bien aparecen cantidades reducidas de mayólicas españolas y otros materiales importados, la gran mayoría del utillaje cerámico está compuesto por cerámica de colonos –como denomina ella a formas hispanas realizadas en terracota– y a cerámica aborigen. Estos dos antecedentes sugieren que mucha más investigación debe ser destinada a la manera en que técnicas como el manejo del torno, el vidriado, el uso de moldes y la fabricación de nuevas formas e introducción de temas iconográficos, cambiaron la producción cerámica en contextos indígenas, mestizos e hispanos en tiempos históricos en Bolivia.

Producción, intercambio y uso contemporáneos de cerámica. Perspectivas etnográficas y etnoarqueológicas

La etnografía boliviana ha puesto considerablemente menos atención a las prácticas de producción y uso de cerámica. En las tierras altas, la mayor parte de los registros etnográficos han sido llevados a cabo en medio de un énfasis por el estudio del artesanado, con enfoques de desarrollo económico o para evitar la pérdida de técnicas tradicionales. De todas maneras, las descripciones, frecuentemente minuciosas, de las técnicas, materiales, y de aspectos ideológicos y organizativos en torno a la producción, han permitido generar un importante banco de datos. Es pionero el trabajo de Zeballos (1975), vinculado al resurgimiento de la alfarería en Jesús de Machaca, La Paz, y posiblemente el más amplio y detallado sea el de Sapiencia de Zapata et al. (1997), sobre cerámica aymara y quechua. Las consideraciones respecto a la introducción, en ciertas regiones, de elementos hispanos como los hornos de dos cámaras, el torno o los esmaltados, son sumamente interesantes. También el trabajo de Larrazábal et al. (1988), Artesanía Rural Boliviana, hace un recorrido no solo de tierras altas, sino también de ciertos talleres de tierras bajas, fundamentalmente de Cotoca, en Santa Cruz y de Moxos en Beni, proveyendo importantes elementos comparativos. Debe incorporarse aquí la documentación etnográfica en video realizada por el MUSEF (1995), en Batallas, en el altiplano paceño y el importante centro productivo de Huayculí, en Cochabamba.

En tierras bajas, los datos sobre manufactura cerámica han sido usualmente descripciones, a veces bastante minuciosas, de las técnicas y materiales empleados, que son un componente más de etnografías generales muy abarcadoras sobre determinado grupo cultural. Aunque dispersos y escasos, estos datos respecto a producción y uso cerámico permiten conocer la existencia de técnicas, materiales, y procedimientos diferentes a los de tierras altas, y una menor magnitud de la producción. Los datos de producción cerámica en tierras bajas encontrados son el de Acebey (1992), entre los Ava-guaraní de Santa Cruz; el de Alvarsson (1993), entre los weenhayek del Chaco tarijeño; y el de Hissink y Hahn (2000), entre los tacana de la Amazonía norte. En 1998, el MUSEF también realizó documentación etnográfica de producción alfarera en Chiquitos y nuevamente en Cotoca.

Las consideraciones sobre la producción cerámica etnográfica para su aplicación a la resolución de problemas arqueológicos, en los Andes sur centrales, tiene como antecedentes pioneros a las observaciones de Bennett y Bird (1960) y Tschopik Jr. (1950), ambos en la cuenca del Titicaca, respecto a técnicas de manufactura. Sin embargo,

el único programa de investigación netamente etnoarqueológico en territorio boliviano hasta la fecha es el de Sillar (2000), en torno a producción, intercambio y uso de cerámica en las tierras altas de Perú y Bolivia, ingresando en territorio boliviano a comunidades alfareras como Pumpuri, en Potosí y Huayculí, en Cochabamba. Sillar ve a la producción cerámica como fundamental en la reproducción del hogar, de índole estacional, y compartida con las faenas agropecuarias, y ligada a aspectos de género, ideología, y organización social mayor. La documentación de las etapas de la cadena operativa de la cerámica y la clasificación de formas de intercambio y distribución, son muy valiosas para el estudio de la cerámica en tierras altas y valles interandinos.

Finalmente, se debe mencionar que los estudios etnoarqueológicos han sido desarrollados con anterioridad en regiones vecinas, el estudio de Arnold (1975), sobre la producción cerámica en Quinua, Ayacucho, Perú, desde una perspectiva ecológica, ha sido pionero y fundamental. Asimismo, la documentación técnica de Cremonte (1984), en Los Colorados, Tucumán, Argentina, es sumamente minuciosa y provee importantes puentes con el dato arqueológico visible desde el artefacto o fragmento cerámico. El trabajo de Druc (1996) entre ceramistas de Ancash, Perú, aunque un poco alejado geográficamente, es interesante porque subraya ciertas características importantes del intercambio cerámico, como la existencia de los alfareros itinerantes; y el de Varela (2002) entre alfareros de

Foto: David Illanes

Foto: David Illanes

GranWirki con cruz frontal deYamparaez | periodo histórico colonial | colección Musef

Toconce, Chile, es especialmente minucioso en la documentación de herramientas y técnicas. En cuanto a aspectos relativos al uso de la cerámica, es muy interesante la investigación de Menacho (2001) en el noroeste argentino, acerca de las trayectorias de vida de las vasijas cerámicas, enfatizando en sus patrones de uso, reparación, reúso y descarte.

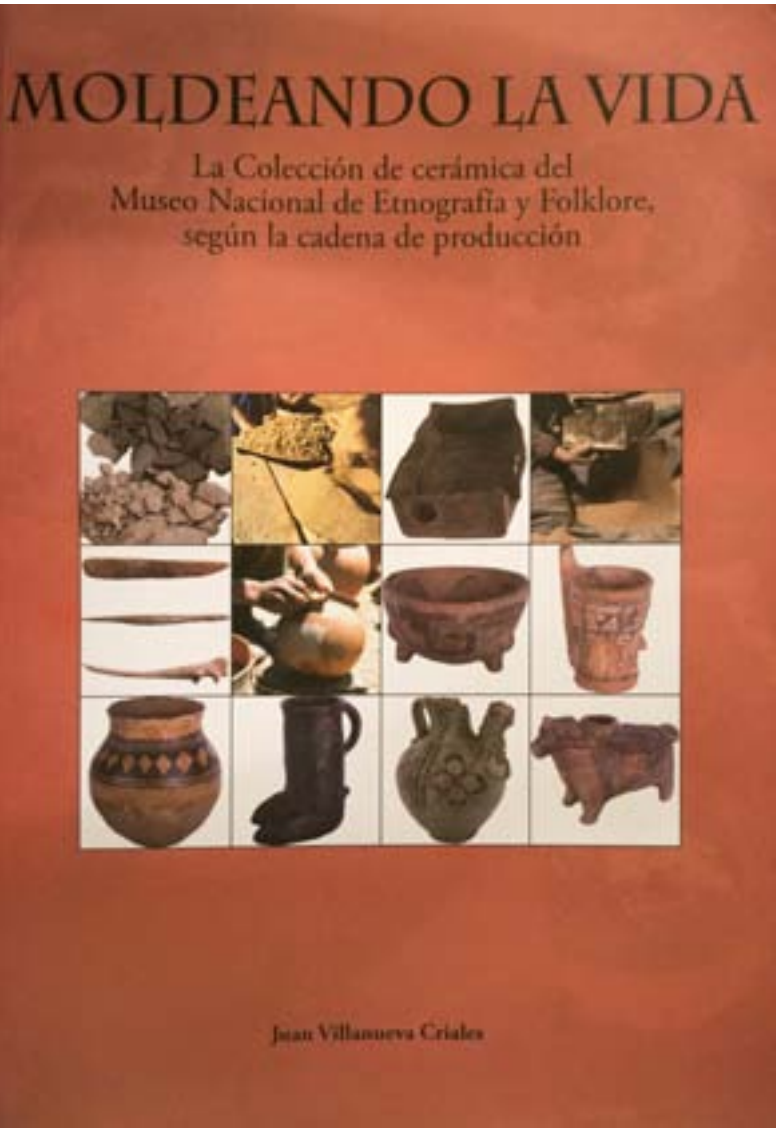
Conclusiones y vías futuras

En resumen, los estudios sobre cerámica en Bolivia han tenido un interesante y heterogéneo desarrollo, en especial desde la disciplina arqueológica. Tal vez el establecimiento de secuencias largas en gran parte de las regiones, especialmente de tierras altas y valles, a los que se suman los llanos de Moxos, sea uno de los principales logros de la arqueología boliviana en términos de cerámica. Sin embargo, si bien las consideraciones sobre cronología y dispersión espacial de estilos cerámicos siguen siendo la preocupación de primer orden, especialmente en zonas aún no muy exploradas del territorio, el uso de la cerámica para construir narrativas sobre procesos políticos en una secuencia histórica larga ha sido marcado, asiduo y muy heterogéneo, especialmente a lo largo de las tres últimas décadas de investigación.

El arribo de perspectivas sobre las prácticas de uso cerámico, descripción de contextos y aspectos de producción, y uso de tecnologías arqueométricas, son interesantes nuevos elementos que, sin duda, añadirán heterogeneidad al estudio arqueológico en Bolivia. En comparación el estudio etnográfico ha sido reducido, pero aun así ha generado una base de datos importante, bien dispersa por el territorio boliviano, y minuciosa en sus registros, que puede ser útil a la hora de hacer analogías y trazar historias técnicas largas en cada región, estimando cambios y continuidades en la producción, significado y uso del material cerámico. Los escasos trabajos etnoarqueológicos en territorio boliviano, y los que se han dado en regiones vecinas, subrayan el potencial de este abordaje para vincular pasado y presente en trayectorias diacrónicas continuas y de larga duración. La riqueza arqueológica y etnográfica de las regiones bolivianas permite suponer que una mayor vinculación entre ambos tipos de dato sería sumamente productiva.

En consecuencia, nos permitimos sugerir algunas vías futuras cuya implementación podría apuntalar un óptimo desarrollo de los estudios cerámicos en Bolivia: Primero, la profundización de la investigación arqueológica para completar, establecer y corroborar las secuencias cronológicas y dispersiones espaciales, idealmente con la ayuda de métodos de datación absoluta para dar mayor firmeza a estas cronologías. Segundo, el énfasis en el estudio de la variedad cerámica local, al interior de esos grandes bloques regionales, para establecer posibles dinámicas de heterogeneidad interna. Tercero, el énfasis equivalente en el estudio de variables técnicas relacionadas a la cadena de producción, frente a aquellas que dan preponderancia al estilo morfológico y pictórico. Cuarto, el establecimiento de estudios comparativos, interregionales, de materias primas mediante técnicas arqueométricas. Quinto, el estudio arqueológico de contextos de los siglos XVII al XIX, fundamental para superar la brecha existente entre el pasado arqueológico y el presente etnográfico. Sexto, la implementación de estudios etnoarqueológicos sistemáticos entre comunidades alfareras de tierras altas, tierras bajas, y valles interandinos. Séptimo, la recolección sistemática de información respecto a producción, intercambio y uso cerámico en los estudios etnográficos, desde un enfoque centrado en la materialidad. Octavo, la puesta en común de la información arqueológica, etnoarqueológica y etnográfica, sumada a referencias etnohistóricas e históricas, para la construcción gradual de historias regionales largas.

Todos estos elementos requieren, evidentemente, de mucho tiempo y de sustancial apoyo institucional para las ciencias antropológicas en Bolivia. Estamos convencidos de que mediante esos elementos, es posible la construcción de una línea investigativa multidisciplinaria útil para la reconstrucción de los procesos históricos en Bolivia, y distintiva a nivel sudamericano en general.



Esta obra constituye el catálogo de la importante colección de cerámica del Museo Nacional de Etnografía y Folklore en La Paz. Fue trabajada y escrita por el arqueólogo Juan Villanueva Criales, siendo un trabajo que desde hace mucho se venía necesitando en los estudios cerámicos en el país. Los últimos 25 años han sido testigos de significativos avances, desde la arqueología y también la antropología, en el estudio de la cerámica, su producción, sus formas de uso y el establecimiento de estilos cerámicos prehispánicos e históricos. Esta información sirve tanto a los estudiosos como a una audiencia más amplia para conocer y caracterizar a las sociedades pasadas y en cierta medida a las contemporáneas. Sin embargo, estos conocimientos están publicados de manera dispersa, en libros o revistas especializadas que no siempre son fácilmente accesibles o, que no son fácilmente entendibles por su carácter técnico o por su orientación enfocada principalmente en la investigación. Como Juan Villanueva señala, los estudios cerámicos en Bolivia son heterogéneos y abarcan una diversidad de temáticas y tiempos.

En este contexto uno de los méritos de la obra es sintetizar de una manera general y fácilmente entendible para cualquier persona aspectos y temas esenciales relacionados con el estudio de la cerámica en Bolivia y al mismo tiempo dar a conocer los objetos cerámicos existentes en las colecciones del MUSEF. Por tanto, podemos considerar a este catálogo como un documento introductorio y de consulta para abordar temas relacionados con cronologías y secuencias cerámicas, así como sobre la cerámica como un elemento esencial en los estudios arqueológicos para aproximarse a temas de producción, uso, intercambio, identidad, procesos sociopolíticos, aspectos rituales y varios otros.

Sobresale en este estudio introductorio la acertada síntesis sobre las tendencias en los estudios cerámicos, particularmente desde la arqueología. Inicialmente, durante el siglo XX, estos estudios se centraron en establecer cronologías y distribuciones cerámicas para organizar el conocimiento sobre las culturas pasadas, su temporalidad y sus territorios. Estos esfuerzos han sido profundizados y complementados en las últimas décadas, lográndose caracterizar los estilos y complejos cerámicos por períodos y relacionarlos con procesos políticos y sociales de distinta índole. Actualmente se ha ampliado

Comentario acerca de Moldeando la vida.

La colección de cerámica del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción

Claudia Rivera Casanovas | Doctora en arqueología | Carrera de antropología - arqueología - UMSA

bastante el conocimiento sobre la cerámica prehispánica en muchas regiones de Bolivia, particularmente en el altiplano y los valles interandinos. Sin embargo, quedan aún grandes vacios en extensos territorios principalmente en las tierras bajas de la Amazonía, la Chiquitanía, el piedemonte yungueño y el Chaco que deben ser aún investigados sistemáticamente.

Por otra parte, y como Villanueva señala, uno de los grandes vacios y una tarea pendiente es el estudio de la cerámica histórica a la que no se le ha dado la importancia debida. Podríamos decir lo mismo de la cerámica contemporánea y de las comunidades que la producen. Si bien en el país existen varios estudios etnográficos, algunos estudios etnoarqueológicos y una documentación significativa sobre esta temática realizada en parte por el MUSEF, aún queda mucho por hacer sobre esta práctica en términos de su documentación regional y del estudio de sus particularidades tecnológicas y sociales. Esta es una tarea urgente pues a medida que avanza la modernidad y se impone el uso de productos plásticos y baratos, la tecnología cerámica corre el riesgo de irse perdiendo en muchas regiones.

Destaca el enfoque del texto, centrado sobre todo en entender a los objetos cerámicos dentro de su contexto social de producción, uso y descarte, no como tradicionalmente se venía haciendo en los museos, solamente como objetos sueltos cuyo valor radicaba en sus características estéticas. Para este cometido el concepto de cadena operativa entendido como una secuencia de acciones que combinan conocimientos, destrezas corporales, materias primas e instrumentos, es de gran utilidad para aproximarnos al mundo de los ceramistas pasados y presentes.

La cadena operativa, a tiempo que permite ordenar los procesos productivos, también nos lleva a entender quienes trabajan la arcilla, en que lugares y en qué momentos del año. Así la obtención y preparación de las arcillas, la formación de los ceramios a través de distintas técnicas, los acabados o tratamientos superficiales, el pintado y posteriormente el proceso de cocción y, en algunos casos, los tratamientos post-cocción, son

pasos que se describen desde la etnografía actual pero que pueden proyectarse por analogía y relacionarse a través de la evidencia material con similares procesos realizados en el pasado, enriqueciendo nuestro conocimiento sobre las prácticas tecnológicas humanas.

La incorporación de la noción sobre la vida social del objeto es también parte fundamental de la cadena operativa cerámica. Una vez que los potes son producidos entran en un mundo social en el que tienen una función y diversos usos, en el que son intercambiados para quedarse en una región o moverse a distancias cortas o más lejanas, en el que se encuentran dentro de contextos domésticos y cotidianos o que más bien salen a la luz pública solo en momentos particulares, cuando existen festejos, prácticas rituales o religiosas o cuando finalmente acompañan a sus poseedores hacia la otra vida.

Las vasijas, al igual que muchos otros objetos tienen una vida útil y son susceptibles de rajarse y romperse. En ocasiones se les puede alargar la vida de uso mediante un mantenimiento y reparaciones que consisten por ejemplo en hacer orificios a los lados de las rajaduras y coser las partes dañadas, o más comúnmente, cambiar su función y usarlas de contenedores para otras cosas. Cuando esto ya no es posible y no se les encuentra mayor uso o se han roto, sus fragmentos pueden reutilizarse en varias actividades: como filos para cortar, como discos para jugar o tapar otros contenedores, como torteras para hilar, como alisadores. En algún punto los tiestos o fragmentos son descartados en distintos contextos: basurales, pisos y otros, pudiendo ser recuperados por los arqueólogos u otras personas.

Esta breve descripción nos muestra cuán importante es conocer la cadena operativa cerámica y su utilidad para ordenar procesos que permiten el estudio de estos materiales pero, por sobre todo, que nos acercan a las prácticas sociales pasadas y presentes y a las comunidades de práctica que producen y reproducen esta actividad.

En la obra se destaca la importancia de acercarse a los estudios cerámicos desde una visión multidisciplinar considerando a la arqueología, la etnografía, la etnoarqueología, la arqueometría y la etnohistoria para complementar visiones y enriquecer el conocimiento de la producción y uso de la cerámica en una visión diacrónica que permita la construcción de historias regionales largas. Las propuestas de trabajos futuros planteadas por Villanueva señalan varios puntos críticos para el avance de las investigaciones sobre cerámica, entre los que podemos destacar: establecimiento y consolidación de secuencias cerámicas apoyadas en fechados absolutos, estudio de la variabilidad cerámica dentro de los grandes estilos regionales, mayor investigación sobre aspectos tecnológicos relacionados con la cadena productiva antes que solamente con forma y decoración, desarrollar estu-

> a medida que avanza la modernidad y se impone el uso de productos plásticos y baratos, la tecnología cerámica corre el riesgo de irse perdiendo

Foto: David Illanes

Feria artesanal cerámica | MUSEF | RAE - 2014

dios comparativos interregionales de materias primas con análisis de proveniencia y otros, enfatizar las investigaciones de los materiales cerámicos históricos a los que no se les ha dado la importancia debida y que ayudan a comprender transiciones y nuevos desarrollos entre lo prehispánico y lo moderno, implementar estudios etnoarqueológicos que sirvan de base para aproximarnos al pasado desde el presente etnográfico, mayor documentación de las prácticas alfareras y sus contextos sociales.

Las fichas técnicas presentadas en el catálogo, tanto de materias primas, instrumentos y objetos cerámicos, ordenadas cronológicamente de lo más antiguo a lo más reciente y, apoyadas en la tabla cronológica de producción de cerámica que nos introduce en los ejes temporales y espaciales de estilos particulares, constituyen una guía importante para el lector en el conocimiento de las características principales de estos objetos y sus atributos a través del tiempo.

En conclusión, este catálogo es una importante contribución del MUSEF y de Juan Villanueva a los estudios cerámicos y a la difusión de las piezas cerámicas existentes en las colecciones de esta institución. Aplaudimos este notable esfuerzo que es un aporte que beneficiará tanto a investigadores como al público general.

Alexander Herrera

Doctor en Arqueología | Universidad Externado de Colombia

Foto: David Illanes

Siempre que llego a una comunidad, les digo a los campesinos que nosotros los arqueólogos comemos tiestos, lo cual, claro, causa una risa generalizada. Pero de alguna manera sucede así, porque recogemos tiestos ya sea de la superficie o de nuestras excavaciones en grandes cantidades. Los dibujamos, los lavamos, los numeramos, los pesamos, los contamos y con eso trabajamos. Así intentamos distinguir si un recinto es doméstico, o es un lugar de preparación de alimentos, o de consumo, o un lugar para bailar, o si estamos frente a un espacio ceremonial, en fin. La cerámica es pan de todos los días para los arqueólogos.

En ese universo de la cerámica, ¿Cuáles son los objetos de tu estudio?

Ahora bien, en cuanto a los estudios especializados enfocados en objetos particulares, o clases de objetos particulares, he centrado mi trabajo en dos de ellos. Ahora he de referirme a los primeros que son los instrumentos musicales hechos de arcilla, que no son réplicas, no son copias de conchas marinas, sino que son instrumentos que tienen un desarrollo organológico propio.

¿Qué significa eso?

Dentro de la musicología hablamos de desarrollo organológico cuando se mejora un instrumento y esto es lo que ocurre con estos instrumentos pues, las conchas marinas por su naturaleza tienen unas dimensiones particulares y es la pericia del intérprete la que logra, mediante un tallado, modificarla para los fines buscados. En ese caso, las posibilidades de modificar el material son pocas, mientras que con la cerámica que es 'plástica', las posibilidades de modificar el material son infinitas. Y no me refiero a la decoración, me refiero a la forma misma del instrumento, y la forma misma, en este caso, afecta el sonido.

Se trata de una clase de instrumento musical con diferentes afinaciones que da lugar a ambientes sonoros que deben haber sido muy importantes alrededor del siglo IV y VI, porque las evidencias encontradas así lo atestiguan, ya que de los aproximadamente 120 instrumentos que podemos fechar, unos 40 son de esta época.

Estamos hablando de aquellos instrumentos que genéricamente se conocen con el nombre de Pututu o Fututo. Fututo es una voz Caribe que se refiere a la trompeta de caracol marino y, es probable que este vocablo caribeño haya llegado con la conquista española hacia 1530 a Los Andes, donde se convierte en Pututo y forma parte del idioma quechua. En el siglo XVI, los lingüistas españoles como Gonzáles Holguín, hablan de Quepas (nombre antiguo de los pututos), es decir, trompetas. Dentro de ellas hay una muy particular que es la Huaylla quepa, es decir, la trompeta que hace Huayllay, o sea, la trompeta que hace reverdecer los campos.

La idea es que el sonido forma parte de aquello que hace que la hierba se vuelva verde, o, como en el caso del manuscrito del Huarochirí y en el de un ejemplo que tenemos de decoración plática, el sonido aquel, hace que las llamas se multipliquen.

Me refiero a un ejemplo muy bonito en la zona de Yungay, donde hay una llama preñada en la parte extrema del pututo, de tal manera que al tocar el instrumento se estaría propiciando la fertilidad.

En cuanto a los campos, no sabemos si se trata de campos agrícolas o pastizales, probablemente se trate de ambos. 'Yerba verde no agotada' sería una de las acepciones que menciona Gonzáles Holguín. Entonces las Huaylla quepas serían estos instrumentos de orden ritual vinculados con el ciclo del agua que tienen impor-

Foto: SIC

Quepa | Cultura Chavín

tancia fundamental de garantizar o permitir el reverdecer de los campos.

Los pututos de cerámica son descendientes de las trompetas de caracolas marinas. Pero ahí hay algo que debemos investigar. Si bien estas surgen muy temprano, en el tercer milenio antes de nuestra era, un poquito después, ya en el segundo milenio, aparece la primera trompeta de cerámica, pero llegan a un pico en el siglo IV o siglo VI en lo que llamamos el Intermedio Temprano Tardío y luego decaen. Sabemos que el Inca las mantiene, me refiero a las de cocha marina, pero las de cerámica pareciera que se dejan de producir casi por completo después del siglo X, siglo XII. Qué sucedió ahí, es lo que no sabemos.

Quizás ya no era tan importante tener la gama de sonidos asociados que la plasticidad del material y la habi-

lidad del ceramista permitía, y volvimos a los artefactos de concha que mantienen su importancia en los ritos incaicos y, hay indicios para pensar que cada uno de estos instrumentos estaban en circulación por largo tiempo, dos o tres siglos aproximadamente.

Entonces, ¿estamos hablando de un arte que se ha perdido?

Sí y no a la vez. Lo que ocurre es que existen muchas réplicas, porque es muy fácil hacer una copia de una concha marina y resulta muy difícil, sin tener que recurrir a métodos costosos, poder establecer su autenticidad. Por eso existen artesanos muy buenos capaces de hacer réplicas que han engañado a coleccionistas de todo el mundo.

Con la cerámica es distinto, porque si bien es posible reproducir la forma, son instrumentos musicales y, lo más importante de un instrumento musical es el sonido, entonces, replicar el timbre es muy difícil. Al respecto conozco una pieza en Suiza que es muy similar a una que está en un catálogo de Lima, pero si bien por fuera son casi idénticas, la primera casi no suena. Se trata de obras de arte como un violín Stradivarius pues cada una es diferente, única ya que no están normadas y las posibilidades de creación son muchas.

¿A qué conclusiones arribaste?

Quizás lo más importante que ha mostrado nuestra investigación, es que el objeto solo, es muy limitado. La importancia de estos instrumentos, y sobre todo la importancia de hacerlos en cerámica, y creo que por ahí va lo central, el boom que tuvieron en el siglo IV es que, cuando juntas varios instrumentos, produces los efectos sonoros, acústicos y psicoacústicos particulares que se buscaban. Tiene que haber una relación de afinación entre los diferentes instrumentos para una mayor claridad y con los artefactos de cerámica la diferencia principal es que la boca es más grande y se puede insertar la mano y modular el sonido. Entonces yo puedo modular el sonido y, a su vez, el otro modular su sonido hasta que logramos producir esa vibración, ese zumbido que encontramos en la etnografía amazónica, asociado con una deidad ancestral o un ancestro deificado del noroeste amazónico llamado Yuruparí. Y las flautas del Yuruparí son nuestra mejor analogía para las trompetas de caracol. Si bien unas son etnográficas y amazónicas y las otras son arqueológicas y andinas, parece que hay similitudes importantes, sobre todo en lo que respecta a la calidad del sonido, este efecto sonoro que se produce que es como un zumbido que en la Amazonia se menciona que es como una avispa. Y no cualquier avispa, sino una avispa predadora que al parecer atacan al único gusano que se come la yuca brava.

En los Andes Centrales también existen representaciones de trompetas, representaciones de Huaylla quepas, es decir, no sólo están los instrumentos, sino que también hay vasijas que los representan y en algunas de estas, incluso hay modelada la cabeza de una deidad Moche.

Andrew Roddrick

Doctor en Antropología | Universidad MC Master Hamilton | Canadá

Foto: David Illanes

Cuéntanos acerca de la investigación que estás llevando a cabo en la región del lago Titicaca

Bueno, mi proyecto actual es una mezcla de arqueología, historia y etnografía. Estamos estableciendo una relación estrecha con las comunidades, las cuales tienen mucho interés, no sólo en lo arqueológico, sino, en unir todo ello con el desarrollo de su comunidad y, si es posible, también con el turismo.

Específicamente mi interés, desde que hice mi doctorado, fue un enfoque sobre los cambios de patrones de la cerámica, porque un arqueólogo está capacitado para establecer, viendo un fragmento de cerámica, su datación y establecer su filiación, por ejemplo, si pertenece a la cultura Inca, Pacajes, al período formativo, etc.

Como sabemos, existió la cultura Chiripa y luego viene el período formativo tardío desde aproximadamente el año 2000 A. C. hasta el 300 D. C. Posteriormente Tiahuanaco llega a su plenitud. Pero a mí me interesa saber qué sucedió en las sociedades antes de Tiahuanaco y uso la cerámica para establecer la cronología.

Pero, por otro lado, también tengo interés en establecer las interacciones sociales y en los fragmentos de cerámica hay muchos datos que podemos usar. Entonces mi enfoque apunta a la interacción cultural social entre las comunidades. Para esto debo usar muchas metodologías incluyendo la geología para poder analizar las muestras, establecer características medio ambientales, lugares de procedencia de los materiales etc. y así podemos obtener da-

tos acerca de las interacciones y también aprendemos acerca de ellas, porque, si hay una comunidad que tiene ciertos patrones en su cadena operativa, y hay otra que es muy distinta en su cadena operativa, es decir, desde sus métodos de obtener la arcilla, la manera de formar las piezas, la de hacer los engobes, en fin. Si es el proceso es muy distinto, probablemente no hubo entre ellas mucha interacción.

Para ello he estudiado casi 200 mil fragmentos de cerámica, mediante secciones delgadas, cortes muy pequeños que luego se analizan con microscopio. Es un trabajo lento y minucioso para poco a poco irnos haciendo una idea del medio ambiente y de los procesos de construcción utilizados.

También podemos, mediante un estudio de pequeñas muestras de carbón en los fragmentos, rastrear restos de comida, con el objetivo de poder hacernos una idea de qué comían y conocer su dieta. Entonces, resumiendo, puedo decir que mi enfoque es sobre la vida social de las etnias, producción, uso, etc.

¿Qué es lo que estudias específicamente en un fragmento de cerámica?

Tenemos un sistema, y se establecen grupos de atributos. Vemos con lupa, para ver si hay inclusiones, nos fijamos en los colores de engobes, eso se puede establecer de manera muy sistemática. Vemos cómo son las superficies, si hay carbón, etc. Tenemos una base de datos, casi 15 o 20 datos para cada fragmento, pero al final, si tenemos esos datos de decenas o cientos de miles de fragmen-

Foto: Musef

tos, encontramos patrones y así podemos seguir investigando. Actualmente, con la ayuda de la comunidad podemos también ver los procesos en vivo con la gente que todavía se dedica a la producción cerámica y compararlo con esos patrones del pasado.

Hay comunidades por Jesús de Machaca que hacen objetos muy bonitos como reproducciones de cerámica de Tiahuanaco y los objetos que producen son muy estéticos y les gustan mucho a los turistas quienes se los compran. Pero, en otras comunidades, por Batallas, por ejemplo hacen cosas distintas, hacen ollas de barro, como una economía indígena.

Sabemos que en el periodo formativo tardío, en ningún lado había cerámica como la de Tiahuanaco. Eran ollas y otros objetos para cocinar, pero, de pronto, con Tiahuanaco se produce un gran cambio, aparece un nuevo estilo.

¿Cómo podemos explicar eso?

¿Qué fue lo que paso? Es la gran pregunta de la arqueología. Ahora, después de muchos años de estudios, sabemos que no se dio un proceso progresivo, es decir, los cambios no se produjeron poco a poco, sino que hacia el año 400 o 450 de nuestra era sucede algo, todo cambia de pronto, un proceso que podríamos equiparar, sólo con fines didácticos, con la revolución industrial. Es muy curioso cómo, a lo largo de solo dos generaciones la vida cambia en el altiplano.

Al respecto existen muchas teorías, casi cada arqueólogo tiene su propia idea de lo que pudo haber sucedido. Algunos piensan que en determinado momento hubo un intenso intercambio con la costa y otras regiones como las tierras bajas, lo que posibilitó el desarrollo de Tiahuanaco. Otra idea es la del control del medio ambiente y los pisos ecológicos, con lo que llegaron a tener el control de productos clave como el maíz y la papa, es decir un gran desarrollo agrícola. Otra idea habla de que, como lo prueban los datos arqueológicos, existían muchos otros centros como Tiahuanaco, estamos hablando de Chiripa, Kalayuni y otros sitios cerca de Copacabana o Santiago de Huata, donde habían ya templetes y monolitos antes de Tiahuanaco y quizás, todos estos centros entraron en una especie de competencia y eventualmente fue Tiahuanaco quien se convirtió en el centro más importante.

Ahora bien, la mayoría de los arqueólogos cree en la actualidad que la preeminencia de Tiahuanaco está relacionada con toso estos factores, o sea que existe una mezcla de procesos y contextos que lo posibilitaron.

¿La otra gran pregunta está relacionada a la decadencia de Tiahuanaco?

Si, por supuesto. Primero, es evidente de que se trata de un lugar un poco raro, es muy frío, existiendo sitios mucho más acogedores cerca del lago, aunque sabemos que el clima en esa época era algo diferente, con otros niveles de agua del lago Titicaca y la existencia de terrenos más fértiles.

Al momento del formativo se cree que el lago Wiñaymarca o lago pequeño estaba casi seco y era utilizado como ruta hacia lo que hoy es el Perú, en ese caso Tiahuanaco ocuparía una posición estratégica muy importante en las rutas comerciales. Ahora, la idea de un centro ritual ceremonial central que decae, como lo hicieron otros es también una muy buena idea, pero no lo sabemos con certeza.

Foto: David Illanes

Olga Gabbelman

Doctora en arqueología | Universidad Libre de Berlín

Foto: David Illanes

¿Cómo llegaste a trabajar en Bolivia?

Yo me formé en la Universidad Libre de Berlín y cuando estaba en el segundo o tercer semestre de la carrera, se dio la oportunidad de participar en un proyecto alemán de antropología y arqueología en Sudamérica. Sin embargo, existía la posibilidad de ir a Los Andes o a Meso América. Yo nunca antes había estado en ningún país latinoamericano, así que bien pude haber ido a cualquiera de eso dos sitios, ya que ambos me resultaban tan atractivos como desconocidos. Lo que sí tenía claro, era el propósito de involucrarme en un trabajo que se realizara en Latinoamérica, esto debido a mi interés por el idioma castellano.

Así que en un principio, el foco regional no fue lo determinante, pero se dio la oportunidad de que sea Bolivia y me vine con más preguntas que otra cosa ¿Cómo será Bolivia? Y además, como era estudiante, tenía muy poca experiencia, claro.

Llegué a un proyecto arqueológico en Cochabamba, donde trabajé durante tres veranos alemanes, es decir, durante los meses de julio a septiembre, a mediados de la década de los años 90.

Muy pronto noté que el mundo de la arqueología y la antropología aquí están muy relacionadas. Bolivia es un país que se presta a los estudios de analogías porque las cosas están muy ligadas todavía. Hay muchas cosas que arqueológicamente podemos encontrar, como por ejemplo ritos y tecnología, que todavía están vigentes. Perviven algunos sistemas sociales que nos permiten estudiar el pasado a partir del presente.

Desde entonces me fui quedando enganchada en varios proyectos y me especialicé en temas del periodo formativo. Pero las cosas se fueron dando de ese modo, es decir que, más que elegidas por mí, creo que fueron oportunidades que fui tomando.

¿Qué investigación estás desarrollando actualmente?

Bueno, ahora estoy trabajando en un museo revisando la cerámica, no tengo una excavación por el momento, pero estuve trabajando allí mismo en un proyecto en un sitio arqueológico con producción de cerámica del período formativo que data del primer milenio antes de nuestra era. Un sitio muy antiguo y además es el único sitio que conozco con semejante tamaño con rasgos tan evidentes de la producción como son los hornos. Sabemos que en Los Andes hay mucha producción de cerámica, pero lo que menos se conoce son realmente los hornos, o las instalaciones para ese fin, porque no había hornos techados como los conocemos hoy en día, ya que ese es un invento de los españoles. Hablamos de otra técnica en tiempos prehispánicos.

El sitio se llama Santa Lucía y está ubicado entre Tarata y Cliza en el Valle Alto de Cochabamba. Es un sitio grande, como te dije, tiene 16 hectáreas y necesita ser estudiado y de manera urgente porque, al parecer, allí se construirá un aeropuerto. Es más, allí ya existe una pista de aterrizaje, pequeña y de tierra, pero que será ampliada. Por otro lado, la creciente y rápida urbanización también amenaza el emplazamiento del sitio arqueológico.

¿Cuál es la importancia de ese sitio arqueológico?

Si este sitio llegara a destruirse sería una tremenda pérdida. El trabajo del arqueólogo es un trabajo muy moroso y el sito es muy grande. Por ahora se ha estado salvando porque el suelo es algo salitroso y ha impedido que se convierta en campos de cultivo, como ocurrió en los alrededores, donde por eso mismo se han perdido ciertas partes de sitios arqueológicos.

Este sitio que, si bien es del periodo formativo, posibilita un trabajo de etno-arqueología que nos permite estudiar la cadena operativa de la cerámica en su conjunto, tal y como está concebida la temática de la Reunión Anual de Etnografía de este año. Esto es posible porque en la actualidad se sigue produciendo cerámica en la región, por ejemplo en la comunidad de Huayculi. Alrededor, a pocos kilómetros, hay varias comunidades que aún se dedican a la producción de cerámica y entonces podemos estudiarlas.

Obviamente existen muchas diferencias entre la actividad contemporánea y lo que muestran los hallazgos arqueológicos. Por ejemplo ahora los comunarios utilizan un torno sofisticado. Antes, quizás sí hubo torno, pero eran tornos giratorios manuales, entonces mi trabajo de excavación se combina con trabajo de entrevistas a los ceramistas actuales y se puede comparar las diversas técnicas empleadas entre el pasado y el presente, reconocer las tecnologías nuevas y muchas otras posibilidades.

Foto: Musef

Diálogo con

Jürgen Golte

Univ. Libre de Berlín | Inst. de Estudios Peruanos | Univ. de San Marcos

Foto: David Illanes

Sabemos que han sido varios los temas que investigaste a lo largo de tu carrera profesional ¿Cómo te interesaste por la cerámica?

En primer lugar, se trata de una afición personal. Yo vi mucha cerámica desde muy joven ya que mi familia tenía el hábito de visitar museos y me llevaban a ellos aún siendo un niño de 7 u 8 años. Así pude ver objetos de muchas partes del mundo y, entre ellos, los ceramios siempre me atrajeron. Pero, a lo largo de mi vida, me dediqué a investigar otros temas, como por ejemplo la migración de la sierra hacia la ciudad e Lima en el Perú, que es donde resido y varias otras cosas.

En determinado momento de mi carrera profesional en el Perú, se sucedieron cambios a nivel internacional con la caída de la Unión Soviética y las transformaciones en la China. Todo eso repercutió en las facultades de ciencias sociales de las universidades. Los temas que se venían investigando, sobre todo por el enfoque que tenían, ya no tenían eco y muchos modelos y referentes se perdieron. Ahí se abrió la posibilidad de estudiar la cerámica. Vi la oportunidad de por fin poder dedicarle tiempo a esa mi vieja y postergada afición.

¿Qué aspectos de la cerámica te interesaron especialmente?

Muy rápidamente noté que en ese momento había muy pocos investigadores que, realmente trataran de entender la cerámica, trataran de entender su propósito, sus detalles, su finura. Mi suposición inmediata fue que en el pasado, la cerámica no fue hecha como un objeto decorativo, es decir, no fue construida para darle un uso con el que el hombre contemporáneo está tan familiarizado. No, yo sostenía que la cerámica era básicamente un método de transmisión de conocimiento.

Entonces, de manera sistemática me fui acercando a la cerámica. Primero a la de la cultura Moche que me fascinaba. Se trata de una cultura que ha irradiado fascinación a muchos. Un caso célebre es el de Pablo Picasso quien trató de hacer él mismo huacos de asa estribo como los de los moches, y existen varias piezas de su autoría.

A mí me llamó poderosamente la atención su estilo con-

creto donde, sin embargo, era evidente que existía mucha información. Creí que esa información se podía entender porque, a diferencia de otras culturas que utilizaban simbología mucho más abstracta, los moches mostraban algo así como la imagen de una ideología. Empecé a estudiar detenidamente su cerámica y vi que era un conjunto en cierto grado fijo, de tal modo que ya no me fijaba en las piezas sueltas, sino en todo un conjunto de piezas y buscaba su interrelación. El producto de esa investigación se publicó en el Perú.

Allí, en aquel momento sucedía que imperaba una suerte de cultura de exclusión y por eso me pareció que era algo que importaba mucho para una sociedad como la peruana, ya que el sistema educativo tendía a comenzar la historia en el momento de la conquista y olvidaba todo lo anterior. Entonces me dije que era muy importante que desde muy jóvenes, desde niños puedan conocer esa gran parte de su pasado que quedaba poco estudiada y lo que hice fue escribir dos libros para niños, utilizando dibujos mochicas y textos didácticos muy breves, me refiero a *Los dioses de Sipán* y *La rebelión contra el Dios Sol*.

¿Qué recepción tuvieron esos libros?

Esas publicaciones tuvieron mucho éxito y muchas personas me preguntaban si yo había mandado a hacer las imágenes para ilustrar mis textos, pero la cosa era al revés, es decir, yo había partido de la iconografía mochica y había escrito los textos explicativos.

En determinado momento tuve que escribir un pequeño texto a raíz de cierta polémica con algunos arqueólogos, quienes llegaron a considerar que ese mi trabajo de divulgación dedicado a los niños, era producto de mi desbordada imaginación y no podían ser considerados más que meros pasatiempos. Entonces, como digo, me vi en la necesidad de escribir un texto en el que explicaba cómo se podía concatenar las imágenes de cada vasija con la siguiente y la siguiente. Con ello la cosa se problematizaba y demostraba que la narración que yo había expuesto en los libros para niños, era una narración moche que se concatenaba y no era algo extraído de mi imaginación.

Todo eso sucedió en los años 90. En la década siguiente estuve en Santiago de Chile y en el museo chileno de arte precolombino, me encontré con una vasija grande que poseía muchas imágenes en una superficie irregular que hasta ese momento nadie había comprendido. Me puse

Foto: Musef

Foto: Musef

a observarla detenidamente y, gracias a la experiencia con la cultura Moche y otras culturas andinas que había estudiado, y la gran cantidad de vasijas que había visto durante mi investigación, logré comprender el significado de las imágenes de aquella vasija.

¿Puedes darnos un ejemplo?

Por ejemplo, en un sector de la vasija se veía una cola de zorro suelta, aparentemente fuera de lógica y contexto. Yo recordé que durante mi trabajo etnográfico en las comunidades, había conocido cierta narración en la que un zorro está sentado en una montaña y sucede un diluvio. Lentamente el agua va subiendo y subiendo hasta la cima. La cola del zorro está colgando y la mitad es alcanzada por el agua. Por eso la cola del zorro es bicolor. La parte superior es más clara y la inferior, la que fue alcanzada por el agua, es más oscura. Entonces, la conclusión a la que arribé, y que recién así daba sentido a la iconografía de la vasija, fue que esa cola no fue pintada sin razón, sino que se trataba de un límite entre dos espacios.

Cuando volví a Lima, busqué vasijas parecidas que yo sabía que existían, es decir, vasijas de forma irregular, esas mismas que los arqueólogos hasta entonces llamaban 'surrealistas', sencillamente porque no las podían entender. A raíz de eso escribí un voluminoso libro sobre la cultura Moche donde explicaba muchos de los hallazgos conseguidos en mi investigación.

Sin embargo, demoré muchos años en hacer ese trabajo. Para el libro, tuve que hacer mis propios dibujos de la iconografía de las vasijas, debido a ciertas restricciones en la utilización de fotografías que inexplicablemente imponían algunos museos, pero, el resultado fue mejor, ya que le permitió al libro tener una forma final más didáctica.

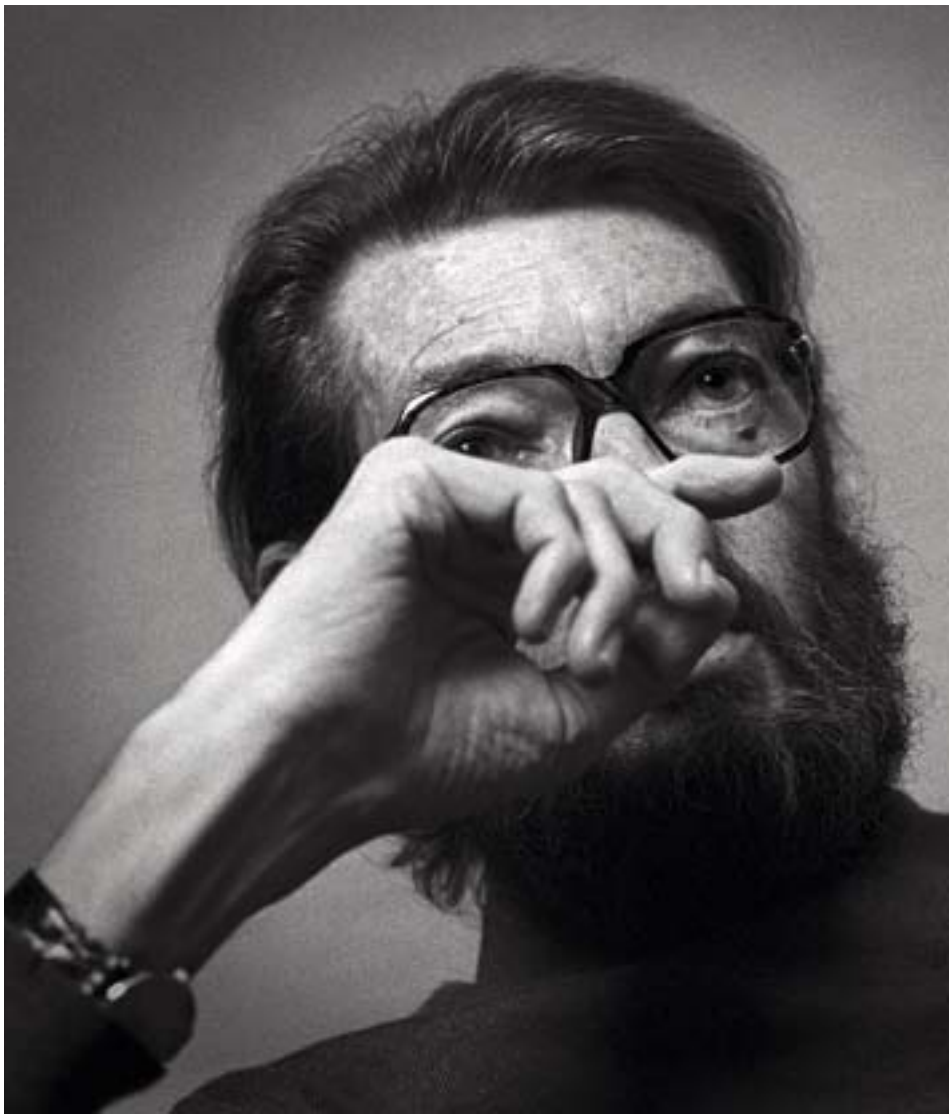
Quizás por eso, el libro tuvo mucho éxito entre los estudiantes de arqueología, no tanto entre los especialistas, debido a cierto celo profesional, ya que lo que yo sostenía en el texto no coincidía con las afirmaciones que algunos especialistas habían hecho en el pasado sobre el tema.

> Mi suposición inmediata fue que en el pasado, la cerámica no fue hecha como un objeto decorativo, es decir, no fue construida para darle un uso con el que el hombre contemporáneo está tan familiarizado. No, yo sostenía que la cerámica era básicamente un método de transmisión de conocimiento.

Foto: Musef

Julio Cortázar:
El Oso de los libros

Homero Carvalho Oliva / Escritor



Descubrí a Julio Cortázar en la década de los setenta, un amigo me prestó *Historias de cronopios y de famas* y no se devolví nunca jamás, porque quedé maravillado; Hasta entonces había leído cuentos más realistas y no sabía que se podía narrar cualquiera cosa que uno se imagine. Cortázar me despertó ese lado claroscuro de mi imaginación. Tengo varios libros de Julio, como lo llamo cariñosamente porque me parece que lo conocí y, a veces, lo pienso como un hermano mayor que me daba consejos de cómo escribir una buena historia. Tanto me gustaban sus cuentos que cuando empecé a escribir, con la idea fija de convertirme en escritor, escribí un cuento denominado *Casa heredada* en homenaje a su monumental cuento *Casa tomada*, una historia que algunos consideran

fantástica, pero que yo la veo como una de las más siniestras y perturbadoras historias de horror.

Además de su escritura me gustaba y compartía su actitud ante la vida y la humanidad, su declarado compromiso social; Julio era lo que se llamaba un "intelectual comprometido" con las luchas sociales y políticas del continente americano y del mundo. En esta línea del "intelectual comprometido" con su realidad social, Julio Cortázar, es un ejemplo deslumbrante, cuyo opuesto en un compromiso aparentemente exclusivo con la literatura sería Jorge Luis Borges. Cortázar, pese a haber vivido casi toda su vida en Francia, es el intelectual latinoamericano comprometido por antonomasia. Él mismo afirmaba de sí mismo que "de la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros debían culminar en la realidad" y agregaba que el intelectual consciente por su proceso humano se volvía más planetario. Y por eso su compromiso estaba en la disposición de apoyo allí donde pudiera ser útil, además de escribir para la revolución como "una encarnación de la conciencia de los pueblos.

Foto: S|C

Gabriel García Márquez, escribió un artículo que se titula *El argentino que se hizo querer de todos*, he aquí un fragmento:

"Desde el primer momento, a fines del otoño triste de 1956, en un café de París con nombre inglés, adonde él solía ir de vez en cuando a escribir en una mesa del rincón, como Jean-Paul Sartre lo hacía a trescientos metros de allí, en un cuaderno de escolar y con una pluma fuente de tinta legítima que manchaba los dedos. Yo había leído Bestiario, su primer libro de cuentos, en un hotel de Lance de Barranquilla donde dormía por un peso con cincuenta, entre peloteros más mal pagados y putas felices, y desde la primera página me di cuenta de que aquél era un escritor como el que yo hubiera querido ser cuando fuera grande. Alguien me dijo en París que él escribía en el café Old Navy, del boulevard Saint Germain, y allí lo esperé varias semanas, hasta que lo vi entrar como una aparición. Era el hombre más alto que se podía imaginar, con una cara de niño perverso dentro de un interminable abrigo negro que más bien parecía la sotana de un viudo, y tenía los ojos muy separados, como los de un novillo, y tan oblicuos y diáfanos que habrían podido ser los del diablo si no hubieran estado sometidos al dominio del corazón. Años después, cuando ya éramos viejos amigos, creí volver a verlo como lo vi aquel día, pues me parece que se recreó a sí mismo en uno de los cuentos mejor acabados –El otro cielo–, en el personaje de un latinoamericano sin nombre que asistía de puro curioso a las ejecuciones en la guillotina. Como si lo hubiera hecho frente a un espejo. Cortázar lo describió así: 'Tenía una expresión distante y a la vez curiosamente fija. La cara de alguien que se ha inmovilizado en un momento de su sueño y se rehúsa a dar el paso que lo devolverá a la vigilia'. Su personaje andaba envuelto en una hopalanda negra y larga, como el abrigo del propio Cortázar cuando lo vi por primera vez, pero el narrador no se atrevía a acercársele para preguntarle su origen, por temor a la fría cólera con que él mismo hubiera percibido una interpelación semejante. Lo raro es que yo tampoco me había atrevido a acercarme a Cor-

tázar aquella tarde del Old Navy, y por el mismo temor. Lo vi escribir durante más de una hora, sin una pausa para pensar, sin tomar nada más que medio vaso de agua mineral, hasta que empezó a oscurecer en la calle y guardó la pluma en el bolsillo y salió con el cuaderno debajo del brazo como el escolar más alto y más flaco del mundo. En las muchas que nos vimos años después, lo único que había cambiado en él era la barba densa y oscura, pues hasta hace apenas dos semanas parecía cierta la leyenda de que era inmortal, porque nunca había dejado de crecer y se mantuvo siempre en la misma edad con la que había nacido. Nunca me atreví a preguntarle si era verdad, como tampoco le conté que en el otoño triste de 1956 lo había visto, sin atreverme a decirle nada, en su rincón del Old Navy, y sé que dondequiera que esté ahora estará mentándome la madre por mi timidez."

El Escritor Fernando Sorrentino, entrevistó a Jorge Luis Borges y de esa conversación extraigo este fragmento sobre la opinión del autor de El Aleph sobre el autor de Rayuela:

F.S.: ¿Le agradaban los cuentos fantásticos de Julio Cortázar?

J.L.B.: Sí, me agradaban, y ocurrió un pequeño episodio. ¿Se lo he contado ya?

F.S.: No.

J.L.B.: Yo me encontré con Cortázar en París, en casa de Néstor Ibarra. Él me dijo: "¿Usted se acuerda de lo que nos pasó aquella tarde en la diagonal Norte?". "No", le dije yo. Entonces él me dijo: "Yo le llevé a usted un manuscrito. Usted me dijo que volviera al cabo de una semana, y que usted me diría lo que pensaba del manuscrito". Yo dirigía entonces una revista, Los Anales de Buenos Aires (una revista ahora indebidamente olvidada), que pertenecía a la señora Sara de Ortiz Basualdo, y él me llevó un cuento, "Casa tomada"; al cabo de una semana volvió. Me pidió mi opinión, y yo le dije: "En lugar de darle mi opinión, voy a decirle dos cosas: una, que el cuento está en la imprenta, y dentro de unos días tendremos las pruebas; y otra, que ya le he encargado las ilustraciones a mi hermana Norah". Pero, en esa ocasión, en París, Cortázar me dijo: "Lo que yo quería recordarle también es que ése fue el primer texto que yo publiqué en mi patria cuando nadie me conocía". Y yo me sentí muy orgulloso de haber sido el primero que publicó un texto de Julio Cortázar. Y luego nos vimos un par de veces en la UNESCO, donde él trabaja. Él está casado -o estaba casado- con la hermana de un querido amigo mío, Francisco Luis Bernárdez. Bueno, como le decía, nos vimos creo que dos o tres veces en la vida, y, desde entonces, él está en París, yo estoy en Buenos Aires; creo que profesamos credos políticos bastante distintos: pero pienso que, al fin y al cabo, las opiniones son lo más superficial que hay en alguien; y además a mí los cuentos fantásticos de Cortázar me gustan.

Algunos cuentos e historias de Julio Cortázar

Instrucciones para llorar

Dejando de lado los motivos, atengámonos a la manera correcta de llorar, entendiendo por esto un llanto que no ingrese en el escándalo, ni que insulte a la sonrisa con su paralela y torpe semejanza. El llanto medio u ordinario consiste en una contracción general del rostro y un sonido espasmódico acompañado de lágrimas y mocos, estos últimos al final, pues el llanto se acaba en el momento en que uno se suena enérgicamente. Para llorar, dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de creer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes en los que no entra nadie, nunca. Llegado el llanto, se tapará con decoro el rostro usando ambas manos con la palma hacia adentro. Los niños llorarán con la manga del saco contra la cara, y de preferencia en un rincón del cuarto. Duración media del llanto, tres minutos.

Discurso del Oso

Soy el oso de las cañerías de la casa, subo por los caños en las horas de silencio, los tubos de agua caliente, de la calefacción, del aire fresco, voy por los tubos de departamento en departamento y soy el oso que va por las cañerías.

Creo que me estiman porque mi pelo mantiene limpios los conductos, incesantemente corro por los tubos y nada me gusta más que pasar de piso en piso resbalando por los caños.

A veces saco una pata por la canilla y la muchacha del tercero grita que se ha quemado, o gruño a la altura del horno del segundo y la cocinera Guillermina se queja de que el aire tira mal.

De noche ando callado y es cuando más ligero ando, me asomo al techo por la chimenea para ver si la luna baila arriba, y me dejo resbalar como el viento hasta las calderas del sótano.

Y en verano nado de noche en la cisterna picoteada de estrellas, me lavo la cara primero con una mano, después con la otra, después con las dos juntas, y eso me produce una grandísima alegría.

Entonces resbalo por todos los caños de la casa, gruñendo contento, y los matrimonios se agitan en sus camas y deploran la instalación de las tuberías. Algunos encienden la luz y escriben un papelito para acordarse de protestar cuando vean al portero.

Yo busco la canilla que siempre queda abierta en algún piso; por allí saco la nariz y miro la oscuridad de las habitaciones donde viven esos seres que no pueden andar por los caños, y les tengo algo de lástima al verlos tan torpes y grandes, al oír cómo roncan y sueñan en voz alta, y están tan solos.

Cuando de mañana se lavan la cara, les acaricio las mejillas, les lamo la nariz y me voy vagamente seguro de haber hecho bien.

Conservación de los recuerdos

Los famas para conservar sus recuerdos proceden a embalsamarlos en la siguiente forma: Luego de fijado el recuerdo con pelos y señales, lo envuelven de pies a cabeza en una sábana negra y lo colocan parado contra la pared de la sala, con un cartelito que dice: "Excursión a Quilmes", o: "Frank Sinatra". Los cronopios, en cambio, esos seres desordenados y tibios, dejan los recuerdos sueltos por la casa, entre alegres gritos, y ellos andan por el medio y cuando pasa corriendo uno, lo acarician con suavidad y le dicen: "No vayas a lastimarte", y también: "Cuidado con los escalones". Es por eso que las casas de los famas son ordenadas y silenciosas, mientras que en las de los cronopios hay gran bulla y puertas que golpean. Los vecinos se quejan siempre de los cronopios, y los famas mueven la cabeza comprensivamente y van a ver si las etiquetas están todas en su sitio.

Historia

Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta.

Illimani Santo

Tony Suárez divisa la montaña

Antonio Suárez, uno de los fotógrafos más destacados de nuestro país acaba de publicar un libro con 66 fotografías de la montaña tutelar de la ciudad de La Paz. Son su modo de aproximarse *objetivamente* (en la polisémica acepción del término que un fotógrafo como él comprende cabalmente) a una de sus mayores pasiones.

"Mi pasión por el Illimani Santo –afirma– comenzó mucho antes, cuando venía de vacaciones de Nueva York, ciudad en la que vivía. Siempre quedaba asombrado por esta imponente montaña de nuestra La Paz. Recuerdo que al salir de un edificio en Sopocachi me encontré con esa gran bola de luz rodando por sus faldas, ¡Qué bella sorpresa! era la pri-

mera vez que recuerdo haber visto este fenómeno y sentí mi corazón galopar y galopar".

En el libro de gran formato (cuando está abierto mide ¡un metro!), las fotografías están acompañadas por poemas de Juan Carlos Orihuela, y es el resultado de un acoso sostenido durante muchos años, desde el visor de la cámara fotográfica, hacia ese objetivo irresistiblemente atrayente. El resultado es deslumbrante.

Roberto Valcarcel, autor de la presentación del libro, lo expresa de esta forma: "La exquisita serie de fotografías que nos ofrece Antonio Suarez en este magnífico libro me hace ver (entre varias otras cosas) otras facetas del majestuoso bicho: Este excepcional fotógrafo ha logrado, mediante la notable diversidad de aproximaciones

Fotos: Tony Suárez

o lecturas del sujeto, hacerme caer en cuenta que este bicho cubierto de blanco tiene estados de ánimo, tiene sus momentos de sosiego, otros de notable agresividad, algunos dulcetes y romanticones, otros misteriosos, lúgubres, tétricos… Comienzo a comprender al Illimani de otro modo. Veo una sinfonía de colores, de matices, de tonalidades, de intensidades que van desde delicados *pianissimos* hasta gloriosos *fortissimos* en tiempo de *allegro agitato molto tempestuoso*. No tenía idea de que el Illimani podía ser tan musical. Ni tan temperamental. Ni tan hermoso: Pareciera que gracias a las imágenes logradas por Toni percibo ese bicho como algo puramente bello. No es solamente una misteriosa mole insistentemente presente. Es algo más. Se me abren los ojos. Veo la cosa de otros modos. ¿No es acaso la principal función del arte contemporáneo el hacerme percibir la realidad de una nueva manera? Gracias Antonio, por este invaluable obsequio"

Antonio Suarez Weise "Tony" (Bolivia, 1949) es un fotógrafo de fama internacional. Ha cubierto olimpiadas, transmisiones de mando presidencial, mundiales de fútbol, campañas electorales y ocho lanzamientos de transbordadores espaciales. En 2007 obtuvo el Primer Premio en Arte Bidimensional del Salón Municipal Pedro Domingo Murillo de La Paz. Trabajó para las revistas *Time*, *Life* y *Sports Illustrated*. Vive contemplando la montaña y sabe que seguirá fotografiándola. "Illimani, me estas llamando" –dice tras un día lluvioso en el que recién al atardecer la montaña asoma– y busca su cámara.

Fotos: Tony Suárez

En tus crepúsculos de roca vespertina
he visto la sequedad de tus orillas.

Se extingue el día como una grieta de hielo
y las aves doradas del destino
se agitan nuevamente en la palidez de la tarde.

◇◇◇

Foto: Tony Suárez

Fortaleciendo nuestra identidad:

El Pueblo Afroboliviano comparte su historia a través de Casa de la Libertad

Verónica Arciénega Guzmán | Diplomada en Turismo Comunitario y Patrimonio
Martin Miguel Ballivian | Magister en Educación Intercultural Bilingüe

Fotos: Cortesía Casa de la Libertad

El Pueblo Afroboliviano en el Estado Plurinacional

Septiembre es el mes de los afrobolivianos (as), cuyo Pueblo ha sido reconocido en la Constitución Política del Estado promulgada el 2009 como una de las naciones del Estado Plurinacional. Llegar a este punto de reconocimiento ha tomado un largo camino caracterizado siempre por el espíritu valeroso y alegre propio del afrodescendiente, que a pesar de la discriminación todavía existente, ha luchado y continúa demandando su reivindicación histórica, social y cultural.

En Bolivia se pensaba que no existían afrodescendientes,

a consecuencia de las políticas de invisibilización[1], como las de los Censos republicanos. Un ejemplo concreto se dio en el Censo del año 2001, en cuya papeleta censal fueron excluidos. Se los consideró extranjeros en la tierra que los vio nacer, por ello tuvieron que adscribirse a las opciones "originario, otro nativo" o "ninguno". Sin embargo, en el marco de las políticas actuales, producto del censo de población y vivienda del 2012, el Instituto Nacional de Estadística establece que son un total de 16.329 afrobolivianos, siendo 8.785 varones y 7.544 mujeres (INE, 2013:50).

Si nos remontamos a los primeros afros que llegaron al "Nuevo Mundo", estos tuvieron que recorrer sinuosas rutas que duraban: "un año y medio como mínimo, alojados en estrechas sentinas de buques pequeños y sucios" (Romero 1994:104). Llegaron a lugares de trabajo forzoso, la gran mayoría en calidad de esclavizados(as)[2] bajo el sistema de esclavitud imperante en la época, que reducía al ser humano a un simple objeto que se podía vender, comprar e incluso marcar como si fuese ganado.

Muchos de ellos fueron destinados a espacios de sufrimiento e incluso de muerte como la minería y las plantaciones de caña de azúcar y coca, estas últimas en las haciendas yungueñas y de Inquisivi en las que los afros tuvieron que relacionarse con los indígenas aymaras y quechuas, que también vivieron el sistema de opresión física e ideológica.

A lo largo de la historia colonial, así como en el proceso de la Guerra de la Independencia, el afrodescendiente cumplió un rol protagónico, organizando movimientos cimarrones[3], activistas y contestatarios, en afán de reivindicar sus derechos. Así podemos destacar a figuras como: Francisco Ríos, el Quitacapas actor importante de la revolución del 25 de mayo de 1809; el grupo de esclavizados que organizaron la fallida revolución del 15 de agosto de 1809 en Santa Cruz y los cientos de afros que formaron parte de las Guerrillas y los Grandes Ejércitos Independentistas. Todos estos personajes ignorados en la historia oficial.

La promesa de abolición de la esclavitud que surgió con las corrientes independentistas, no será visible en Bolivia sino hasta bien entrada la República, concretándose el reconocimiento del afroboliviano como

1 | Para ampliar el concepto de invisibilización, ver "Estudios de negros en la antropología colombiana: presencia e invisibilidad" de la antropóloga Nina S. de Friedmann, en Arocha y Friedmann (eds): Un Siglo de investigación social: la Antropología en Colombia, 1984 citado por Ballivian, 2014:3

2 | Es preferible utilizar el término esclavizado en lugar de esclavo, ya que nos referimos a un sistema de dominación que fue impuesto y en ningún momento aceptado voluntariamente (Ballivian, 2014:5)

3 | Cimarrón era la designación para el esclavizado que huía de su amo y que formaba su propia comunidad alejada de las grandes urbes.

podemos destacar a figuras como: Francisco Ríos, el Quitacapas actor importante de la revolución del 25 de mayo de 1809; el grupo de esclavizados que organizaron la fallida revolución del 15 de agosto de 1809 en Santa Cruz y los cientos de afros que formaron parte de las Guerrillas y los Grandes Ejércitos Independentistas.

ciudadano en 1952 producto de la Revolución Nacional, de la cual también fue actor protagónico junto a las mayorías indígenas, en las grandes haciendas de los Yungas e Inquisivi, el valle cochabambino y los Cintis chuquisaqueños.

En todo este proceso histórico, perduró el término "negro" para designar al afroboliviano de forma despectiva, palabra que fue impuesta por los opresores, con la finalidad consciente o inconsciente de uniformizar la diversidad de identidades lingüísticas, culturales y étnicas que tenían los ancestros africanos al ser traídos de su continente, término homogeneizante que tiene su razón de ser en lo aparente de la piel, el fenotipo, y no en la esencia humana que hace al afrodescendiente.

Viviendo situaciones de discriminación en la historia, en las prácticas culturales y en espacios de formación de la niñez y la juventud como la escuela y la Universidad, se hace evidente la ausencia de reconocimiento de los aportes valiosos que hizo la africanidad en Hispanoamérica y específicamente en Bolivia. Ausencia justificada por el sistema hegemónico de dominación que imperó en la República, que hizo de la historia oficial, la historia de sólo unos cuantos.

Creando nuevos enfoques, se hace necesario y además pertinente, reconocer y difundir los aportes que recibimos de la población africana y de sus descendientes que habitaron y todavía habitan en nuestro país. Los primeros africanos trajeron un mosaico cultural que hace que nuestro territorio tenga elementos culturales del continente Africano, como la presencia de los tambores en distintas ceremonias, la gastronomía y la danza, que han sido conservados por sus descendientes generación tras generación.

Es importante que la sociedad reconozca el aporte africano y afrodescendiente en diferentes esferas a lo largo de la historia, desde el trabajo especializado en herrería con la plata del Cerro Rico de Potosí, la construcción de grandes edificaciones como el palacio de gobierno en la ciudad de La Paz, el aporte tecnológico en el cultivo del arroz y del plátano, la organización de cofradías y su religiosidad, los movimientos cimarrones, la participación activa en las diferentes guerras; así como las manifestaciones culturales que aún persisten entre los afrobolivianos (as): los diferentes ritos que hacen a la Saya, las ceremonias fúnebres: Lachiwanita y el Mauchi; las festividades en las comunidades como la de Tata San Benito, La Virgen de Asunta, Candelaria, el Señor de la Cruz; los matrimonios afros con sus bailes como el huayño negro y el baile de la tierra o cueca negra, los techajes, las fiestas de navidad, las canciones y coplas, la danza y el movimiento, la vestimenta, el peinado y la lengua.

Actualmente el afroboliviano es consciente de que puede avanzar con un verdadero mo-

Fotos: Cortesía Casa de la Libertad

vimiento revalorizando fundamentalmente su pasado y a través de ello encarando el presente para construir un futuro mejor para todas las comunidades dispersas, hoy por hoy integradas gracias a la Saya, así como por el establecimiento del Consejo Nacional Afroboliviano (CONAFRO) instancia de representación de la población afrodescendiente.

La cultura afroboliviana demanda ser visibilizada como parte importante del Estado Plurinacional y ello implica que la sociedad civil entienda que tanto su historia y sus manifestaciones culturales como la saya son elementos complejos y sistemáticos que por ende no deben ser reducidos a un show folklórico y pintoresco. La importancia del reconocimiento y fortalecimiento de la identidad Afroboliviana como muestra de la reivindicación, se suma a la importancia de recoger las luchas pasadas, la sabiduría de los abuelos y abuelas y el hecho de encontrar espacios de difusión y legitimación del legado afrodescendiente.

Es en este sentido, que Casa de la Libertad, uno de los repositorios dependientes de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, se ha propuesto trabajar hombro a hombro con el Pueblo Afroboliviano.

El trabajo conjunto entre Casa de La Libertad y el Pueblo Afroboliviano

Si bien, tradicionalmente el museo ha sido considerado como una institución pasiva que resguarda ciertas colecciones con un sentido de existencia estático en el tiempo; las nuevas tendencias museológicas dan cuenta del papel cada vez más dinámico que está desarrollando el museo como Agente de Cambio Social[4] al servicio de la sociedad, asumiendo su rol protagónico y su responsabilidad, puesto que: "Si un museo se debe a la sociedad en la que está inscrito y por naturaleza esta sociedad se transforma, el museo está en obligación de integrar esas transformaciones sociales en su dinámica institucional, contenidos y formas de comunicación" (Castro, 2013:23)

Casa de la Libertad, como espacio simbólico y referencial del país, al exhibir el patrimonio histórico, contribuye al proceso de constitución y fortalecimiento de la identidad nacional y su imaginario, caracterizado por la pluralidad cultural. Asumiendo su compromiso con la sociedad como agente de cambio social, Casa de La Libertad se ha propuesto trabajar en aras a incluir en su espacio esa pluralidad cultural e histórica que caracteriza a nuestro país, para ello orienta su trabajo de investigación y educación hacia la participación activa de las diferentes naciones del Estado Plurinacional, fundamentalmente en la labor museística por intermedio de la concepción y realización de exposiciones.

En el marco de sus objetivos estratégicos, y motivado por un profundo espíritu de integración nacional a través de la historia y la cultura, se está diseñando "desde un sen-

4 | El Consejo Internacional de Museos (ICOM) celebraba el día internacional de los museos el 18 de mayo de 2008, bajo el lema "Museos agentes de cambio social y desarrollo".

tir propio" una Exposición que permita mostrar a los visitantes nacionales y extranjeros, la historia de uno de los pueblos más ricos en manifestaciones histórico-culturales: el Pueblo Afroboliviano.

En el pasado algunas instituciones y algunos investigadores han trabajado temáticas etnohistóricas con criterios antropológicos ETIC[5], vale decir desde su propia perspectiva, expresando discernimientos que tratan de explicar la conducta de una población sin ser parte de ella y sin otorgar ningún beneficio directo al grupo en cuestión.

Con el fin de cambiar estos viejos paradigmas de investigación, Casa de la Libertad propone un modelo de trabajo diferente, basado en el diseño de una Exposición Conjunta que permita a la población afroboliviana mostrar su identidad histórica-cultural desde su propia perspectiva, a través y con el apoyo del Centro Cultural.

No podemos y no debemos hablar del Pueblo Afroboliviano como si de un Pueblo desaparecido se tratara; al contrario, es importante reconocer y resaltar que el Pueblo Afroboliviano es un Pueblo vivo, que ha aportado y aporta actualmente a la sociedad desde diferentes esferas, un Pueblo rico en tradiciones y en conocimientos.

En este marco, Casa de la Libertad ha iniciado un proceso de trabajo conjunto con el Consejo Nacional Afroboliviano (CONAFRO) y con el Instituto de Lengua y Cultura Afroboliviana (ILCAFRO), acompañando el Primer Encuentro

Fotos: Cortesía Casa de la Libertad

5 | Término propuesto por Marvin Harris en su obra: El Desarrollo de la Teoría Antropológica: una historia de las teorías de la cultura, reedición de 2001

de Sabios y Sabias Afrobolivianas realizado en Coripata, Nor Yungas y registrando la festividad de la Virgen Asunta en Tocaña.

La Exposición programada para 2015, vinculará al Pueblo Afroboliviano desde el diseño del Guión Museográfico hasta el montaje de la exposición que se presentará en Casa de La Libertad en Sucre y en diferentes poblaciones afrobolivianos de los Yungas.

Consideraciones finales

Como repositorio de bienes culturales de nuestro país, Casa de La Libertad es paralelamente un centro referencial encargado de la recuperación y preservación de la memoria histórica y cultural de los pueblos, que fortalece la formación identitaria de nuestra sociedad y facilita el proceso de apropiación del patrimonio. Es además un lugar donde el visitante entra en contacto con ciertos aspectos de la realidad más allá de su propio espacio y tiempo, convirtiéndose en un articulador de la diversidad socio-cultural del país, que debe fomentar la participación ciudadana en un plano de igualdad de oportunidades.

Por ello, Casa de la Libertad quiere consolidarse como un espacio de legitimación y de reconocimiento del Pueblo Afroboliviano y del resto de las culturas de Bolivia, apoyando las re-lecturas de la Historia de los Pueblos que en el pasado fueron oprimidos, bajo criterios de inclusión ya que el proceso de cambio social y cultural interesa a toda la ciudadanía, indígena, mestiza y afrodescendiente de manera equitativa.

Retomar la historiografía afroboliviana en el currículo educativo, en los medios de comunicación y otros espacios tales como Casa de la Libertad, desde un "pasado largo" con una narrativa "desde casa adentro" o "desde un sentir propio" de los hechos sin pretender acumularlos como si fueran bienes materiales, considerando la historia oral y escrita, aprendiendo del pasado para no quedarnos en él, sino más bien a manera de "cimarrón postmoderno", luchando con firmeza contra las injusticias, los prejuicios, el racismo y todas las formas sociales que imposibilitan convivir en la diversidad es ahora la tarea pendiente.

Casa de La Libertad es paralelamente un centro referencial encargado de la recuperación y preservación de la memoria histórica y cultural de los pueblos, que fortalece la formación identitaria de nuestra sociedad y facilita el proceso de apropiación del patrimonio.

Referencias:

- Instituto Nacional de Estadística INE. *Principales Resultados del Censo Nacional de Población y Vivienda 2012* (CNPV 2012). Estado Plurinacional de Bolivia. 2013.
- Fernando Romero. *Safari Africano y compraventa de esclavos para el Perú* (1412 -1816) Instituto de Estudios Peruanos. 1994.
- Daniel Castro. *Un Nuevo Museo para la Independencia de Colombia* en *Piedra de Agua*. FC BCB Nº 2 Septiembre – Octubre. 2013.
- Ballivian & Calle. *Soy Afroboliviano: Historia, testimonio e imágenes de mi cultura*. Ministerio de Culturas y Turismo. La Paz. 2013.
- Martin Miguel Ballivian. *La Saya Afroboliviana: Conociendo "Desde Casa Adentro y Casa Afuera" Nuestra Historiografía y Saberes Ancestrales*. Instituto de Investigaciones Antropológicas – Museo Arqueológico – UMSS. Fundación Intercultural Martin Luther King. Cochabamba. 2014.

Feria y Festival Nacional del Charango de Aiquile

Jorge E. Mercado Peredo | Profesor

Después de muchísimas Ferias y Festivales Nacionales del Charango realizados hasta la fecha, artistas ejecutores del charango, personas amantes del folklore nacional y turistas asistentes a este acontecimiento nacional, e incluso los propios pobladores de Aiquile pertenecientes a nuevas generaciones, vienen preguntándose ¿Cuál es la historia de la gestación y creación de este magno evento cultural?

Al respecto, aparecieron algunos intentos de respuesta a través de algunas publicaciones incompletas unas, poco convincentes otras, e incluso alguna fuera de lugar al dar rienda suelta a su propia imaginación. Pero la real y verdadera versión de este proceso cultural, ante la pérdida de documentación sufrida por la Honorable Alcaldía Municipal de Aiquile en el terremoto de 1998, se encuentra en la vivencia de muchas personas oriundas y residentes que se encontraban en Aiquile en las décadas de 1980 y 90, especialmente en los propios actores que participaron en este magno evento cultural que por casualidad archivaron copias y borradores que hoy se constituyen en fieles testigos de lo sucedido.

En síntesis y con veracidad, afirmo que la Feria y Festival Nacional del Charango fue obra de las principales autoridades político-administrativas, cívicas e instituciones como la Casa de la Cultura, la Supervisión Regional de Educación Urbana, Educación Rural, unidades educativas, profesores urbanos y rurales, estudiantes, artesanos fabricantes de instrumentos de cuerda (charangos), Radio Esperanza, señoras aiquileñas con espíritu de cooperación y todo el pueblo en general movilizado, con participación directa y debida del Centro de Residentes Aiquileños en la ciudad de La Paz.

Es así que en 1984, al tratarse de la primera versión del evento, la organización de este evento cultural fue ardua y compleja desde todo punto de vista,

pues requería el concurso de muchas personas e instituciones. Por lo tanto, la creación de este tan importante evento cultural, no puede concebirse como creación de un reducido grupo de personas y, menos aún, como obra de una sola. Por ello es contundente la afirmación que sostiene la participación activa a nivel institucional de todo el pueblo de Aiquile.

Creación y desarrollo de la Feria y Festival Nacional del Charango.

En 1978 se creó la Casa de la Cultura y el Banco del Libro Nº 38 en Aiquile, con la participación de autoridades locales y el Instituto Boliviano de Cultura (IBC) que, entre otros, tuve el honor de presidir. A partir de entonces, al margen del funcionamiento de la biblioteca se fue trabajando con una serie de difusiones culturales en Radio Emisora Esperanza, dirigida a la población aiquileña y especialmente a los estudiantes, trabajo que se realizó bajo la autorización de su director Rvdo. Padre Floriano Weiss.

En estas circunstancias, al correr el año de 1983 o principios de 1984, el profesor Víctor Terán Ríos, miembro de la Casa de la cultura, fue portador de la sugerencia verbal del joven Marco Antonio Claure, indicando que la Casa de la Cultura considere y vea la posibilidad de realizar una feria en base a la construcción de charangos de Aiquile. Esta sugerencia fue hecha desde la ciudad de Cochabamba. Al respecto, el directorio de la Casa de la Cultura, analizó en reunión dicha sugerencia, es decir, la de organizar una feria artesanal con la participación de los fabricantes de este instrumento de cuerda, puesto que en Aiquile, existía en aquellos años una buena cantidad de talleres o factorías que fabricaban charangos. Esta idea había calado entre los directivos. El proceso comenzó a madurar y se empezó a buscar contactos para tal fin.

De alguna manera, se tuvo un primer contacto personal con el Lic. Serapio Zeballos, Gerente de la Feria Internacional de Cochabamba, cuyas oficinas funcionaban en la acera norte de la Plaza principal, próximas a la calle España de esa ciudad. Fue él quien me pidió que Aiquile participase con un stand artesanal de charangos en la indicada feria en la zona de Alalay, a llevarse a efecto el 25 de octubre de 1984. A cambio recibiríamos colaboración para la realización de la Feria Artesanal del Charango en Aiquile, el cual era ya el propósito de la Casa de la Cultura.

De retorno a Aiquile, personal de dicha institución, invitó a una reunión a los artesanos fabricantes de charangos, donde se les explicó los posibles beneficios de comercialización que podrían obtener con la participación en la Feria Internacional en Cochabamba y, más aún, con la realización de una feria local de charangos. Desde luego, se habló de la posibilidad de exportar dicho producto artesanal que al mismo tiempo significaba la mejora en la calidad del instrumento musical, además de crear un polo de desarrollo en el Cono Sur de Cochabamba. La propuesta tomó bastante interés entre los productores ya que no se exigía una gran cantidad de charangos para el stand de la feria de Cochabamba.

Es así que los artesanos reunidos el 22 de agosto de 1984, consideraron la propuesta y se comprometieron en forma escrita a participar de la Feria Internacional en Cochabamba, documento que hicieron conocer a los directivos de la Casa de la Cultura de Aiquile, mediante acta que lleva las firmas de la mayoría de los constructores. Esta decisión fue puesta en conocimiento del mencionado Lic. Zeballos, quien inmediatamente y en forma personal, me puso en contacto con Radio Emisora Nacional de Cochabamba, ocasión en que en forma pública, se confirmó la participación artesanal de Aiquile con charangos en este evento internacional.

Días después, la Casa de la Cultura, a través de su presidente, en reunión de autoridades, explicó la importancia que tenía la participación en la Feria Internacional a realizarse en Cochabamba.

Esta información y, sobre todo, la idea de la Feria del Charango, posiblemente se filtró y se extendió. Posteriormente, personeros del Centro de Residentes aiquileños de La Paz, a la cabeza de Don Jesús Suárez Panoso, se hicieron presentes en Aiquile y, en reunión de autoridades, junto con el representante de la Casa de la Cultura, se consideró ampliamente el caso de la feria de Cochabamba, llegando a desestimarse la participación en dicha evento Internacional. Finalmente, por mayoría se aprobó organizar la Feria del Charango en Aiquile para el mismo año 1984, fijándose como fecha los días de la festividad de Todos los Santos, ya que en esa época existe mayor concurrencia de residentes que visitan a sus familiares difuntos. También se consideró el beneficio de convertir a la provincia Campero, con su capital Aiquile, en un centro turístico nacional. Ante esta situación, acepté la determinación tomada de organizar el evento. (La determinación quedó sentada en libro de actas de la Honorable Alcaldía Municipal donde se efectuó la reunión). Acto seguido, se realizó la conformación de dos comisiones o comités, una a nivel nacional y otra denominada Central Aiquile.

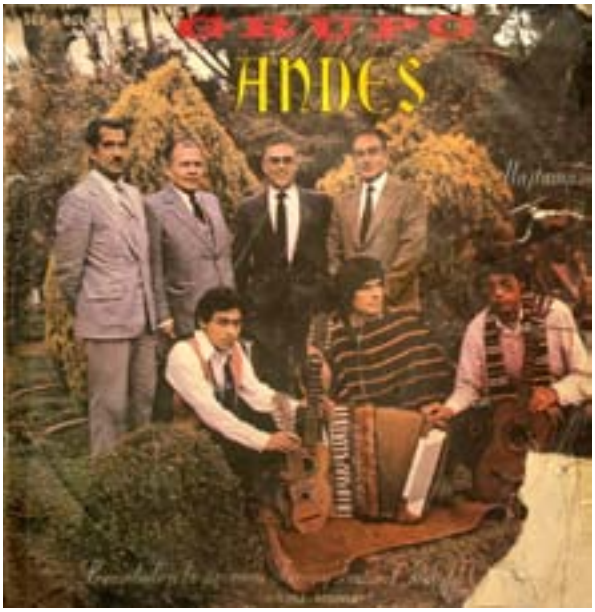
La Comisión Nacional, conformada por el Directorio de los Residentes Aiquileños en La Paz, tenía la tarea de tramitar a nivel de autoridades nacionales, la autorización correspondiente para la realización de este evento cultural.

La Comisión Central Aiquile, estuvo integrada por autoridades de la provincia. El señor Edgar Numbela, Alcalde Municipal. Profesor Guido Guzmán,

se aprobó organizar la Feria del Charango en Aiquile para el mismo año 1984, fijándose como fecha los días de la festividad de Todos los Santos

José Mercado Peredo

Fotos: S|C



Disco "Preámbulo" a la Primera Feria y Festival del Charango | Sentados de izq. a der. Grupo Andes: Juan Carlos Torrez, Orlando Pozo y Rolando Tarifa. De pie los artífices de la realización del primer festival: Leonel Claure, Jesús Juárez, Oscar Torrico y Rómulo Ferrufino.

Subprefecto. Dr. Remberto Camacho, Presidente del Comité Cívico y la Casa de la Cultura. Esta última quedó como parte ejecutiva y organizadora y centralizadora de toda la Feria y Festival del Charango, a cargo de su Presidente, profesor Jorge Mercado Peredo. Vicepresidente, profesor Edmundo Mendoza Sarmiento y todo su directorio, apoyados por la Supervisión Regional de Educación Urbana.

Esta comisión conformó subcomisiones de trabajo con la participación de muchos profesores, entre ellos: Bernardino Andia, Nardy Román, Simón Zambrana, Ramón Hinojosa, Guilber Ayala, Miriam Navia, María René Tardío, Felipe Juvenal Quiroz A., Ricardo Córdova, Grace Fernández. También formaron parte de las comisiones, damas aiquileñas a la cabeza de las señoras: Elma de Mendoza, Betty Alba de Rojas. Se coordinó con los propietarios de hoteles y alojamientos existentes en el pueblo, con alumnos de las promociones 1984 de los colegios Simón Rodríguez y Faustino Suárez, quienes tuvieron la función de preparar camas para alojar a los visitantes y delegaciones en ambientes de dichos colegios.

También se tuvo reuniones de orientación y recomendaciones con las comideras y con las señoras que sirven el tradicional desayuno de coco y api en el mercado. En fin, participó todo el pueblo. Pero, la parte más importante para la cristalización de este evento de carácter cultural, fue la actividad desplegada por los artesanos quienes poniéndose manos a la obra, construyeron maravillosos instrumentos musicales para exponer en la feria. La cabeza de la Asociación de Charangueros en ese entonces fue el señor Isidoro Rodríguez, más conocido como "Balcón", quien juntamente con su hermano mayor Luis, fueron formadores de muchas generaciones de constructores de instrumentos musicales como charangos y guitarras; don Isidoro fue muy respetado, admirado por la calidad de su trabajo y querido por sus amigos, colegas, instrumentistas y toda persona que lo conocía. Muchos fueron los constructores que participaron en esta feria, entre ellos consiguieron el primer, segundo y tercer lugar los señores: Víctor Pérez, Moisés Fernández y Fausto Castro respectivamente.

La casa de la cultura, como ya se ha indicado, tuvo la parte operativa y administrativa en la organización del evento, es decir, fue la encargada de centralizar toda la actividad en Aiquile. Este trabajo fue efectivo a pesar de todas sus limitaciones. Funcionó y sacó adelante la Feria y

Orlando Pozo, músico aiquileño que tuvo una activa participación en el Primer Festival del Charango de Aiquile.

Fotos: David Illanes

Festival del Charango realizado los días 2, 3 y 4 de noviembre de 1984. Los informes de programación, organización, coordinación entre los responsables fueron elaborados, quedando en la Alcaldía Municipal, autoridades y en manos del directorio de residentes aiquileños en la ciudad de La Paz, quienes deberían elevar estos informes al Instituto Boliviano de Cultura, y realizar publicaciones en medios orales y escritos en la sede de gobierno.

En esta primera experiencia nos dimos cuenta de que existían algunas falencias y que había que ajustar la convocatoria en el rubro de categorías y premiación, ya que en el momento tuvimos que dar solución a cada problema. Un ejemplo anecdótico es que se entregó, además del monto de dinero establecido en la convocatoria el Segundo Charango premiado en la Feria a Donato Espinoza Muñoz,

Resolución Miniserial Nº 860 que autoriza la realización del Festival y Feria Nacional del Charango

primer ganador en categoría de intérpretes representante de La Paz, hoy artista consagrado a nivel nacional e internacional; el Tercer Charango premiado se entregó al segundo ganador de intérpretes Moisés Fernández Rodríguez, representante de Aiquile y, el Cuarto Charango a Oscar Bayo, representante de Sucre. Todo esto no se encontraba especificado en la convocatoria, pero tuvo que hacerse para dar realce al exitoso evento y satisfacer el entusiasmo de los ganadores.

Para la efectivización de este magno evento cultural, la comisión de Residentes Aiquileños en La Paz, ante el Ministerio de Educación y el Instituto Boliviano de Cultura, logró obtener la Resolución Ministerial Nº 860 del 5 de octubre de 1984, que autorizó la realización anual de la Feria y Festival Nacional del Charango en Aiquile; así mismo, el IBC, procedió a la Inscripción de este evento cultural mediante Resolución Administrativa Nº 91/84.

Cabe destacar la labor esmerada y de gran empuje del profesor Jesús Suárez Panoso (+) Presidente del Centro de Residentes y todos sus colaboradores: Gral. Félix Camacho C. Oscar Torrico Pedrazas (+), Federico Cardona Rojas, Rómulo Ferrufino Alba, Hilda García, Hugo Camacho Terán, Carmen Rojas de Herbas, Dr. Cristóbal Suárez Arnez, Dr. Isaac Callao Acuña, Dr. Juvenal Pinto, Elena Rosario Aldunate Luján, René Alba, Sergio Luján, David Velásquez (+) y René Velásquez. Lilian Luján Alba (+), Teresa de Velásquez, Orlando Pozo Tapia, Aida García, Aideé Ferrufino, Elena Amaya, Grover Rojas Z., Wagner Ayllón, Jaime Cardona

Z., dieron su apoyo incondicional, tal como lo hicieron algunos aiquileños que se encontraban ocupando altos cargos gubernamentales.

Las resoluciones obtenidas por los residentes aiquileños de la ciudad de La Paz, se debió gracias a los informes positivos realizados por la Lic. Hilca Wara Céspedes, Jefe de Etnomusicología del Instituto Boliviano de Cultura, que presentó a las autoridades nacionales respectivas, después de visitar, observar y comprobar la gran cantidad de factorías o talleres de producción de charangos que existía en Aiquile, además de conocer su riqueza cultural, las características arquitectónicas de tipo colonial y la hospitalidad y calidez de sus pobladores. La Lic. Céspedes trabajó en estrecha relación con la Casa de la Cultura durante los días que permaneció en Aiquile.

Como parte de la realización de la Primera Feria y Festival, se programaron actividades de tipo deportivo y demostraciones del folclore y costumbres de Aiquile con las danzas de antaño como la Mecapaqueña, el Champa-rancho (zapateo típico de las zonas altas de la provincia Campero), conjuntos folklóricos y autóctonos que tuvieron lugar en el "Qhuchi", donde, junto a toda esta fiesta se eligió a la Reina del Charango, con indumentaria de cholita. En el mismo lugar se presentó también la gastronomía aiquileña, con el plato típico el "Uchucu" o ajiaco, la Saqra hora, el K'allu, Matambre, Papa-wuayk'u, la infaltable Llaqwa; todo acompañado de la famosa chicha aiquileña y la tradicional y deliciosa chicha de maní, de la que disfrutaron las delegaciones de las diferentes departamentos que asistieron al evento, junto a los propios aiquileños que demostraron su hospitalidad y cariño a todos los presentes.

Tuvo singular importancia en esta ocasión el Primer Encuentro de Residentes Aiquileños, con el objeto de organizar el Comité de Desarrollo de Aiquile, a fin de impulsar el desarrollo de la Tierra Natal, con el esfuerzo y participación de cada uno de sus hijos, utilizando como instrumento los centros de residentes en cada uno de los departamentos del país.

Una vez concluida la feria y festival, el señor Jesús Suárez, presidente del Centro de Residentes de La Paz, hizo llegar, en fecha 16 de noviembre de 1984, un oficio dirigido al presidente de la Casa de la Cultura, en el que expresa su satisfacción por los resultados obtenidos en la Primera Feria y Festival Nacional del Charango, además de una felicitación expresa que a la letra dice: "Mi directorio me encomienda expresar a su persona y por su intermedio a todos los que trabajaron con Ud. La felicitación más sincera de todos los que hemos visto de cerca el trabajo tan organizado que nos presentaron y que el mismo mostró el sacrificado trabajo que han realizado".

Posteriormente, año tras año, hasta la tercera versión de la Feria y Festival Nacional (1986), participé como Presidente de la Casa de la Cultura y de la Comisión Central Aiquile. Lo hice con todo desprendimiento e interés y en forma ad honorem, junto con los residentes aiquileños de Cochabamba en 1985 a la cabeza de Romelio Torrico Pedrazas y Jorge Uriona Villalta; en 1986 con los de Santa Cruz, coordinando con el ingeniero Carlos Ferrufino y 1987 con los de Sucre, representados por el Dr. Owar Guardia y René Delgadillo Rojas, todos en coordinación con la Comisión Nacional (Centro de Residentes La Paz).

En vista de que la Feria y Festival Nacional del Charango adquiría mucha expectativa e importancia, era difícil solventarla y el trabajo era enorme, lo que aumentaba la responsabilidad de quienes organizaban a nivel local. Se solicitó entonces que se hiciese cargo una institución con solvencia económica y disponibilidad de personal. Es así que por decisión de los organizadores, del pueblo y de las autoridades, a partir de 1987, la organización del evento pasó en su totalidad a la administración del Municipio de Aiquile, donde como Director de Cultura y Oficial Mayor Administrativo, fui parte de la organización de la cuarta, quinta y sexta Feria y Festival Nacional del Charango, trabajando directamente con el titular de la Alcaldía y Honorables Consejos Municipales de las gestiones 1986, 87, 88 y 89 correspondientes a las gestiones de las alcaldesas: Sra. Aurora Alba de Camacho y Dra. Elizabeth Ferrufino. En estos dos últimos años, el profesor Jesús Suárez Panoso fue Concejal en el Municipio de Aiquile, habiendo coordinado entre ambos la realización de la quinta y sexta Feria y Festival Nacional del Charango de Aiquile. A partir de allí, la organización de las Ferias y Festivales, bajo la administración de la Alcaldía Municipal tiene su propia historia.

PEÑA
Hoja literaria
Gunnar Mendoza et al.
Ed. Fundación
Cultural ZOFRO
263 páginas
2014

El historiador Enrique Finot dejó sentada la evidencia de que las agrupaciones culturales fueron para la ciudad de Sucre una experiencia vital y enriquecedora por la práctica de un humanismo vivencial, donde cabían todas las ideologías, las doctrinas y hasta las excentricidades. Podemos también decir que aquellas manifestaciones de afinidad intelectual trascendieron el tiempo para reposar como paradigma y sustento de la tradición chuquisaqueña.

Así aparecería PEÑA, publicación de la *Peña de Sucre*, un sábado 19 de septiembre de 1953 plasmando los acuerdos de la reunión fundacional ocurrida dos semanas antes, una noche lúcida de la bohemia sucrense en que se esbozó con desenfado, sencillez y franqueza el derrotero de sus propósitos.

Sesenta años después de su gloria yacente, marcada en el recuerdo por la fecundidad y universalidad de sus escritos, conocimos la colección mimeografiada gracias al denodado interés de mi entrañable y cultivado amigo D. Luis Ríos Quiroga para hacer de ella un libro, por lo que sin prolegómenos asumimos el deber inexcusable de reproducir tal colección y divulgarla en una obra digna de su contenido como una muestra de admiración a sus autores y en adhesión al insigne polígrafo y archivista D. Gunnar Mendoza en el centenario de su nacimiento.

El corro cultural PEÑA tuvo presencia en el ámbito generacional de Sucre entre el 19 de septiembre de 1953 y el 13 de noviembre de 1954, habiendo llenado sus páginas 275 artículos en todas las categorías de las letras y el pensamiento, desde la poesía, narrativa, crónica, crítica, ensayo, hasta la historia y la polémica.

Las ediciones aparecían generalmente en cuatro páginas, a veces en dos cuando el vocero *abandonado por todos* salvaba la edición con un par de trabajos. También hubo publicaciones de seis, ocho y hasta diez páginas. Eran Secretarios de Turno los responsables absolutos de las ediciones. Ellos fueron: Fernando Ortiz Sanz, Gunnar Mendoza Loza, Guido Villa-Gómez, Julio Ameller Ramallo, Roberto Doria Medina Egüez, Alfonso MedeirosQuerejazu, Rafael García Rosquellas, Manuel Giménez C., Gustavo MedeirosQuerejazu, J. Alberto Martínez Z., Hernando Achá Siles y Ernesto Reyes Elías.

Se había convenido que para economizar material, cada artículo no debía pasar de 40 líneas, *en vista de la carestía mundial de papel y otros implementos editoriales, precipitada por la torrencial largueza publicitaria de la ONU*.

Pudo más la irrestricta libertad de expresión de los creadores para abordar temáticas que sobrepasarían la extensión normada.

Luis Urquieta Molleda
(fragmento del prólogo)

La última pieza del Puzzle
CUENTOS
Guillermo Ruiz Plaza
Editorial 3600
103 páginas
2013

Escarbando la demencia de lo cotidiano

Alguna vez me pasó que repetí tanto una palabra que luego dejé de entenderla. Mientras más la pronunciaba, tratando de re-descubrir su significado, más me resultaba ajena, imposible. Y en esos momentos sentía una extrañeza equiparable a tener, de repente, la boca llena de arena.

Al leer *La última pieza del puzzle,* de Guillermo Ruiz Plaza, me sucede algo parecido, sobre todo en la segunda parte: "Fisuras". En ella, los cuentos giran en torno a una obsesión, a un detalle que trastoca la vida cotidiana. Un olor agrio y frío, mezclado con un aroma parecido al de la lana húmeda, es el centro del cuento "La leche de la noche"; un calor insoportable y un extraño sonido que se parece al del agua caer por las tuberías, el de "Here comes the sun"; una herida que aparece de pronto en la palma de un anciano, el de "El atributo". En estos cuentos, los protagonistas se enfrentan, repentinamente, a una fisura en su cotidianeidad. Y a través de ella, vislumbran —junto a nosotros lectores— un poco de demencia y de náusea.

Los protagonistas escarban en esa incisión: "Al alargar la mano izquierda para tomar su cepillo de dientes, reparó de nuevo en esa raya roja que le cruzaba la palma. Estaba casi seguro de haberla restregado contra las sábanas (…) Se rascó con el dedo índice de la mano sana. Se hizo daño" (p. 64).

A medida que avanza la lectura, ese detalle siniestro, al principio sólo una curiosidad, invade las vidas de los protagonistas, para luego atraerlos al abismo. "Podía haberme parado en ese punto, dar media vuelta, volver al jardín, salir de la casa, perderme en las calles. Pero no lo hice" (p. 81). En *La última pieza del puzzle,* el lector es parte de esa mirada culposa en lo extraño: "No sé cuánto tiempo me quedé observando, preguntándome por qué" (p. 82). Los relatos, sin embargo, no terminan de cerrarse cuando los protagonistas ponen el pie en el territorio de lo siniestro y descubren por qué esa casa olía raro, o de dónde provenían los sonidos insólitos. Todo lo contrario, ese descubrimiento los sume más en el desconcierto. Si bien la narración suele terminar en ese momento: el de la revelación, ésta no tranquiliza al lector, sino que lo deja confuso y con un mal sabor de boca.

En los cuentos de Guillermo Ruiz, la búsqueda de esa *última pieza del puzle* resulta tan obsesiva que el rompecabezas se convierte en un simple telón de fondo; lo que importa es la pieza que falta: encontrarla y encajarla. Pero al hacerse tan importante, esta pieza se desfigura, se hace borrosa, y aunque se la encuentre y se la encaje —finalizando así el armado del puzzle— quien la puso en su lugar no se siente satisfecho, sino trastornado.

Volviendo al principio, poco serviría abrir un diccionario y comprobar que esa palabra que tanto hemos repetido, creyéndola irreal, sí existe; que no la hemos inventado… que no nos hemos vuelto locos. Pues primero nos preguntaríamos por qué nos ha pasado eso, por qué hemos desconfiado de la realidad. Se abriría, entonces, una fisura, y a pesar de resolver el misterio, nos quedaríamos contrariados y un poco desconfiados de lo que, en otras ocasiones, nos es tan habitual.

Carla A. Salazar

Lo que se come en Bolivia
Crónica /narración
Luis Téllez Herrero
2da ed. Ministerio de Culturas y Turismo
289 páginas
2014

Dos páginas son insuficientes para presentar a este sociólogo cuya obra constituirá en el país un hecho de resonancia perdurable. El lector tiene en manos un libro que se leerá con provecho para sus consecuencias prácticas, tanto como por su expresión de pensamiento. La cocina, menester con que pontificó la vieja Maritornes, se ha ido elevando, de arte hedonista y capitoso, a ciencia, y ciencia vital. Hoy no se ve ya con desprecio a un cocinero, puesto que para saberle con título de tal hay que suponer que hizo estudios de especialización muy serios, que debe saber de química tanto como un farmacéutico por lo menos. Es que hoy, preparar una vianda no es un problema de paladar solamente, como fuera en el reinado del maestro Savarin, preparar una vianda es hoy un problema de calificación de vitaminas y de una ardua y sutil tarea de catalización de sustancias incompatibles. Por eso es que volver la vista al pasado tradicional de la cocina sea tan importante como volverla al pasado histórico: en ambos casos se halla el estamento social del hombre.

Téllez Herrero es autor de este libro. ¿Quién es Téllez Herrero? Hay quienes le conocen por allí, pero ninguno seguramente sabe que tras de un enfoque cejijunto, palabra meticulosa, como si catara buen vino, hay tan increíble organización estética y, por tanto, mental; nadie creería que un dibujante con trazas de ser –cuando le venga en gana– el primer siluetista femenino de América, y de un profesor de francés que se deleita con los menús de Monselet, tanto como goza con el verso culterano de Valery, pero que detesta la mala cocina como detesta todo el romanticismo francés junto; nadie creería, decimos, que en tan extraña criatura tengamos no ya a un gran Gourmet, sino a un pensador, a un estilista y a un etnólogo.

Tenemos delante su primer libro. Se trata de una verdadera maravilla de gracia y de ciencia culinaria. Téllez Herrero ha nacido en Oruro; debió nacer en las tierras del Marqués de Bradomín o en Tesalia, a juzgar por el señorío y la sencillez con que es capaz de incursionar en los secretos de la magia negra. Dime lo que comes y te diré lo que piensas, es la leyenda de su escudo heráldico. Otro filósofo como él sostenía, siempre en el terreno de la temible paradoja: dime lo que pisas y te diré lo que piensas. Lo aplicaba a Bernard Shaw, que anda descalzo casi siempre, y escribe con unos ataques gripales permanentes. Mucho más científico y efectivo es sostener como Téllez Herrero, que lo que el hombre ingiere condiciona lo que digiere. Ergo: si comemos mucho ají verde, rico en vitaminas, pintaremos algo picante o escribiremos con mucha pimienta. De paso, la pimienta posee vitamina D y es, lógicamente, un anticuerpo para escritores gripales como Bernard Shaw (…).

No exageramos en nada si decimos que este libro de Téllez Herrero revela a Bolivia mejor que un tratado de geografía –que no lo hay bueno– y mejor todavía que los textos de enseñanza de la sociología nacional. Ello quiere decir que no solamente supera todo lo que antes que él se hizo, sino que crea los elementos para una nueva apreciación de la sociología boliviana.

Gamaliel Churata
(Comentario a la primera edición de 1946)

Hablar cine
Festival de Cine Documental A cielo abierto

El ámbito audiovisual en Bolivia es muy pequeño: la legislación vive una etapa de transición y ambigüedad hace años; el alcance de la producción es cuantitativa y cualitativamente reducido; los medios y los espacios de distribución y exhibición sufren de importantísimos desacuerdos y desatinos; la falta de fondos de fomento provenientes del Estado es, además de una realidad, una excusa para la mediocridad; no existe un circuito interno sólido de festivales; la crítica de cine es todavía, en general, una intención que no termina de engranarse en la cadena audiovisual. En un ámbito como éste, las excepciones iluminan: algunas películas se arriesgan y dicen algo diferente, que es difícil olvidar; son pocos, pero hay otros fondos de producción promovidos por instituciones culturales. Y hay algunos buenos festivales de cine.

En agosto se celebró uno de ellos: cada tres años, Cochabamba es sede del Festival de Cine Documental A cielo abierto, organizado por el Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño, que este año tuvo su tercera versión. Con una muestra internacional de documentales creativos, el estreno de cuatro documentales nacionales, una retrospectiva y un taller de análisis crítico de la obra de la colombiana Marta Rodríguez; una muestra homenaje al desaparecido realizador brasileño, Eduardo Coutinho; talleres de crítica de cine y archivo; y la participación de realizadores y gestores de fondos internacionales, el festival generó un espacio de diálogo y encuentro revitalizante, en el que el público transitó diversos lugares y vías del audiovisual en Bolivia. No es arriesgado decir que el pilar del festival fue la discusión como sentido conductor: la creación de un ámbito necesario para reflexionar sobre la condición y posibilidad del cine en Bolivia. Abrir un micrófono para el director y el público después de las exhibiciones, las charlas sobre las nuevas perspectivas del documental de creación y la participación activa de más de diez jóvenes críticos de cine de Cochabamba y La Paz en diferentes actividades del festival prueban esta apuesta por poner en escenario, fundamentalmente, la necesidad de *hablar* –no sólo ver– cine.

Uno de los invitados del festival fue el argentino Quintín (Eduardo Antín), crítico de cine, que fundó la revista de cine El Amante –la más importante en Argentina y Latinoamérica– y fue durante varios años director del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI). Junto con el programador de festivales peruano John Campos, Quintín dictó el taller "Criticar a la crítica", un incisivo workshop de análisis de textos y visiones de críticos de cine bolivianos. El objetivo del taller –hablar de la crítica de cine, leerla– así como su dinámica –la lectura y el análisis de textos de los participantes– fueron novedosos y originales en nuestro contexto. Es posible establecer una especie de renovación de la crítica de cine en el país hace 8 años, aproximadamente, con la aparición de nuevas firmas y, con ellas, formas diferentes de ver y dialogar con el cine. Ahí donde definir la crítica de cine es tan poco útil como desmerecer sus alcances, el taller proponía analizar el lugar desde el que la crítica de cine se enuncia: ¿cómo se enfrenta a una película boliviana?, ¿de qué forma distinta lo hace frente a una película de Hollywood, una independiente, una latinoamericana?, ¿qué papel juega en el ámbito general del cine en Bolivia?, ¿para quién se escribe?, ¿por qué escribir?

El taller no buscó respuestas a estar preguntas, sino que puso sobre la mesa una serie de cuestionamientos al oficio que, de otra manera, no podría estar vivo si no soportara la visibilización de sus limitaciones, sus desafíos, sus logros y sus desatinos, en un espacio de intercambio horizontal de visiones, en la conversación fraternal, en la lectura y devolución de ideas. Esto es vital, esto es nuevo.

Mary Carmen Molina Ergueta

Cavidad vocal
Poesía
Nelson Jaliri
Ediciones Jota
102 Páginas
2011

Nelson el bárbaro Jaliri

Desde la tierra de los bárbaros, como el Gran Cerro horneaba plata, Nelson en sus vísceras hornea poesía. Por no decir que su naturaleza prolífica convierte la poesía en el pan nuestro de todos los días, y sin bromato. Dirige la editorial independiente, quizá más silenciosa pero más consecuente del país, "Ediciones Jota" y la Revista "A Prueba de Frío", cuyos libros pueden encontrarse al paso en las ferias de autor, ferias del libro, festivales o el frío boulevard. Quien esté por Potosí puede pasar a la Casa de Moneda y seguro le podrán dar una referencia.

Cavidad vocal es el volumen que contiene a seis de sus libros: *Entre maletas*, 2003; *Con sabor a chicha*, 2004; *Guarda equipaje*, 2005; *Cavidad vocal*, 2005; *Poemas de mi hermanito*, 2006; *Soqta, meditaciones artísticas* (2007).

Entre maletas, se lleva el vacío, el vacío es la razón de la huida, la búsqueda de algo más. La maleta, tan llena de cosas rebalsa de vacío. El verso es un ejercicio de negación, porque al final la poesía es igual al vacío, es decir, es el deseo, razón de algo más.

Asunto por demás consecuente y recurrente en *Con sabor a chicha*, donde, desde el introito, lo real lleva a duelo a lo irreal. Donde la ecuación parece resumirse en: Poesía-irrealidad-nada o inexistencia. *Soñar no cuesta nada, / decía alguien. / ¡Qué estupidez!, / creyendo no costarle nada. / Bastaba con intentarlo / para costarle gran cosa.*

Nelson es un viajante que nunca parte, que se queda. En *Guarda equipaje*, entre paisajes y fotos de estancamiento, queda ese gusto a vacío, traducido en sombra. En el poema *Terminal*, por ejemplo: *Rogarse a dios o al diablo, / es la misma cosa. / Total / uno se muere / dejando el alma por sí sola, / vagando entre las sombras / de otras sombras*

Ya en *Cavidad vocal*, se afianza definitivamente la imagen poética, propia de Nelson, el absurdo exótico en el paisaje lógico: *Razones sobran: / Crecen piedras / en la superficie mental / del tiempo.*

Además la irreverencia: *En la sábana santa / se revuelca la mujer de Adán.* La desorientación del viajero, nuevamente: *Además es mejor irse / sin saber a dónde ir.* Y en el "sagrado espacio de lo normal", es un descreído: *En vano se usaron las palabras.* Hasta llegar al patetismo: *LaV sinfonía Elfos Rufus*... Tejiendo ya azarosamente las palabras, para no encontrar nada.

La palabra más importante, en este compilado de libros, lo demuestran los *Poemas de mi hermanito*, es "dónde". Y quizá en este último título se entienda con mucha mejor cabalidad la cavidad vocal como el nido de la palabra, el mal sabor que la misma poesía le deja, por tanto el ejercicio escritural es la búsqueda del eco de las cosas y, posteriormente el silencio.

En *Soqta*, esta necesidad antipoética se extrema al punto de prescindir de la metáfora. Y la poesía como ejercicio consciente es la absorción del paisaje "la distancia más cercana".

Sergio Gareca

En el próximo número:

Erasmo Zarzuela:
exposición retrospectiva

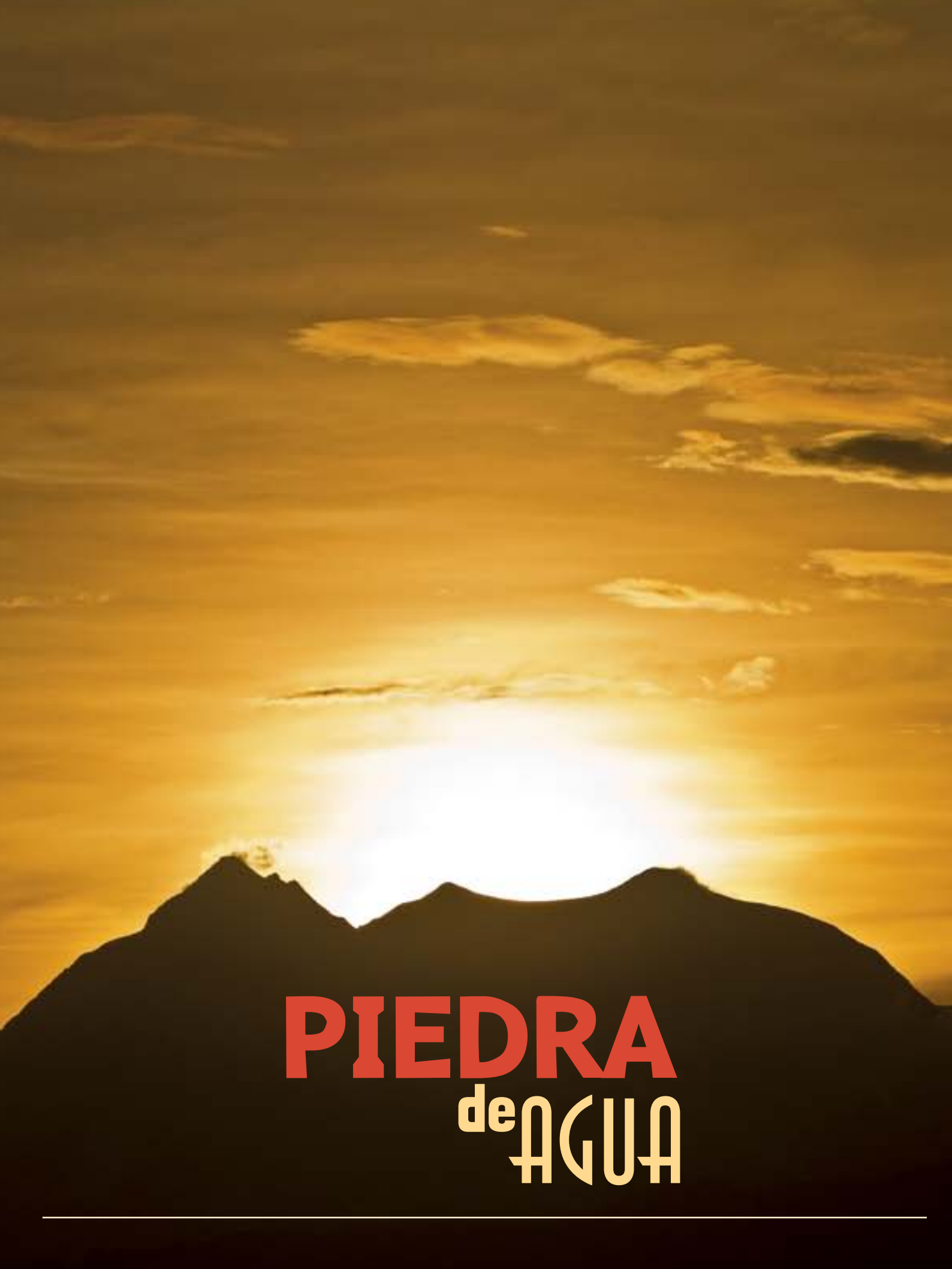
La pintura de Erasmo Zarzuela es rica y compleja. Su paleta sugerente, combinada a la maestría de la línea, perfila una obra intensa y plena que nos habla desde la profunda voz de los tonos terrosos, así como también envuelve en atmósferas suscitadas por el color y la composición, y nos eleva a los reinos oníricos con la fuerza de sus imágenes y personajes.

En el 2013 fue merecidamente reconocido con el Premio Obra de Una Vida del LXI Salón Pedro Domingo Murillo, galardón que es otorgado por el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz a la obra en conjunto de un destacado artista plástico boliviano.

Producto de ese alto reconocimiento, el municipio paceño organizó una exposición retrospectiva de la obra del artista orureño, cuyo trabajo de casi medio siglo será mostrado en las salas del Museo Tambo Quirquincho durante el mes de octubre y parte del mes de noviembre de 2014.

Más de cien obras de gran formato, todas ellas plasmadas gracias a la técnica del óleo, en la que Zarzuela es un maestro indiscutido, podrán apreciarse, como la impronta viva de una existencia fecunda de pasión por el arte, engalanando y llevando a alturas aún mayores a la eximia plástica boliviana.

Una oportunidad imperdible de conocer o revisitar esa obra suya tan esmerada, que nos despierta del letargo cotidiano, para sumergirnos en un ámbito de misteriosos prodigios.


PIEDRA
de AGUA